

Die evangelische Kirchengesangskunde

oder

Encyclopädisches Handbuch aller nöthigen und nützlichen Kenntnisse zur Ausführung eines erbaulichen sowohl Gemeinde- als Altar- und Chorgesanges in den evangelischen Kirchen.

Für Prediger, Cantoren, Organisten, Schullehrer und alle Freunde der öffentlichen Gottesverehrung.

Von

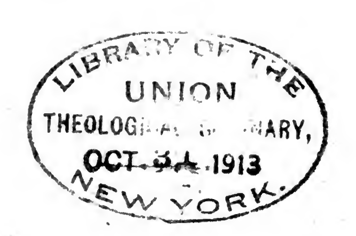
Johann Heinrich Friedrich Ludwig Jansen

ehedem Cantor in Rheden.

Mit einem Vorworte von Dr. H. Gräfe.

Jena,
bei Carl Hochhausen.
1838.




LIBRARY OF THE
UNION
THEOLOGICAL SEMINARY,
OCT 31 1913
NEW YORK.

Vorwort.

Der Verfasser dieser Schrift konnte die Herausgabe derselben nicht selbst besorgen; denn er hatte sie kaum vollendet, als der Tod ihn in der Blüthe seiner Jahre überraschte. Seine hinterlassene Wittwe, die mit so vielen Schullehrers-Wittwen gleiches Loos theilt, ließ durch einige Freunde den Versuch machen, das ganz fertig ausgearbeitete Manuscript durch den Druck zu veröffentlichen, um dadurch nicht nur dem Wunsche des Verstorbenen nachzukommen, sondern auch wo möglich aus einer Arbeit, auf welche ihr Mann Zeit, Mühe und Geld verwendet hatte, für sich und ihre Familie einigen Nutzen zu ziehen und dadurch ihre wenig beneidenswerthe Lage einigermaßen zu verbessern. Der Versuch scheiterte aber; das Manuscript blieb mehrere Jahre liegen, und die Hinterlassenen des Verfassers hatten schon die Hoffnung aufgegeben, dasselbe gedruckt zu sehen. Da

wurde mir dasselbe im vorigen Jahre von dem Nachfolger und Freunde des Verewigten, Herrn Cantor Dörry, zugesendet, mit der Anfrage, ob ich nicht durch meine Vermittelung bewirken könne, daß es dem Drucke noch übergeben würde. Ich legte die Arbeit einigen Freunden vor, welche der kirchlichen Musik kundig sind, um zu erfahren, ob sie auch des Druckes würdig sei, und da diese ein günstiges Urtheil fällten, so bemühte ich mich, einen Verleger für das Werk zu finden, was mir auch sogleich gelang.

Das Manuscript des verewigten Verf. ist im Ganzen unverändert abgedruckt worden; nur die Schreibart hat hier und da einige kleine Veränderungen erlitten, es sind einige Anmerkungen hinzu gekommen und die Literatur ist weiter fortgeführt worden. Größere Veränderungen schienen theils nicht nöthig, theils nicht räthlich zu sein, um nicht den Character der Arbeit des Verewigten zu verwischen.

Ueber den Werth der Schrift für die, welche mit der kirchlichen Musik zu thun haben, kann und darf ich hier nicht urtheilen; dies muß den Herren Recensenten und denen überlassen bleiben, für welche sie bestimmt ist. Aber ich hoffe, daß keiner, dem die Anordnung und Leitung des kirchlichen Gesanges obliegt, sie ganz unbefriedigt aus der Hand legen wird, und daß sie Vielen ein willkommenes Hülfs-

mittel sein wird, über den musikalischen Theil unseres Gottesdienstes in der Kürze sich zu belehren. Es scheint mir, daß der Verfasser seinen Gegenstand gründlich durchdacht und das, was Andere vor ihm darüber gesagt haben, geprüft und benutzt hat. Er hat die Mängel des kirchlichen Gesanges richtig erkannt und treffend nachgewiesen, und seine auf fremde und eigene Beobachtung und Erfahrung sich stützenden Vorschläge zu Verbesserung derselben sind wohl geeignet, einem wichtigen Theile unseres christlichen Cultus die Würde zu geben, die er haben sollte, aber leider in vielen Kirchen nicht hat. Möchten sie nur von den Cantoren und Organisten gehörig benutzt werden! Durch die beigefügte Literatur, welche freilich noch Manches zu wünschen übrig läßt, wird denen, die weiter streben, der Weg gezeigt, wie sie sich über das Ganze und über einzelne Theile der Kirchenmusik ausführlicher und gründlicher belehren können.

Es sei mir vergönnt, hier noch einen kurzen Abriß von dem Leben des Verewigten zu geben.

Johann Heinrich Friedrich Jansen wurde geboren den 31sten Mai 1785 zu Salzheyerßum, einem Dörfchen ohnweit Hildesheim, wo sein Vater Schullehrer war. Schon früh zeigte er große Wißbegierde und glückliche Geistesanlagen, wodurch sein Vater, der ihn bis zur Confirmation selbst unterrichtete, bewogen wurde, ihn zur weitern Ausbil-

dung auf das Gymnasium zu Hildesheim zu schicken. Sein Streben ging anfangs dahin, sich auf die Universitätsstudien vorzubereiten; da er aber späterhin in seiner äußern Lage ein zu großes Hinderniß gegen die Erfüllung seines Wunsches erkannte, so richtete er dann seine Aufmerksamkeit vorzüglich auf die Erwerbung derjenigen Kenntnisse, welche einem tüchtigen Schulmanne unentbehrlich sind. Namentlich bemühte er sich, auch mit der Musik gründlich bekannt zu werden, zu welcher ihn Neigung und Talent besonders hinzogen. Einen seminarischen Cursus hat der Verewigte nicht gemacht; denn von dem Gymnasium kam er durch Vermittelung seiner Lehrer sogleich nach Kirchwalingen, wo ihm die Erziehung und der Unterricht der Kinder des dortigen Predigers und eines Herrn von Hüpede anvertraut wurde. Er sprach stets mit Dankbarkeit von seinem zweijährigen Aufenthalte in Kirchwalingen und gestand, daß er während desselben durch Benutzung der pädagogischen Schriften des Predigers, so wie auch durch den Unterricht der ihm übergebenen bildsamen Kinder, reiche Ausbeute für seine Bildung zum Lehrer gewonnen habe. 1805 meldete er sich zur Probe für das in Lammspringe erledigte Cantorat und hatte das Glück, unter einer großen Anzahl von Bewerbern, als Cantor, Opfermann und Schullehrer von der Bürgerschaft gewählt zu werden. Bald nach seiner am 21sten April 1806 erfolgten Einweisung in sein Amt verheirathete er sich mit

Henriette Charlotte, geborne Mertens. In Lammspringe blieb er bis gegen das Ende des Jahres 1815, wo er als Cantor und Knabenlehrer nach Rheden versetzt wurde. Hier verlor er am 26. Juli 1820 durch den Tod seine brave Frau, durch die er Vater von 5 Kindern geworden war, von denen zwei schon früh starben, ein Sohn aber, der Candidat der Theologie war, bald nach seinem Heimgange ihm in die Ewigkeit nachfolgte. Am 28ten October 1821 verheirathete er sich zum zweiten Male mit Sophie Elisabeth Wilhelmine Brunken, Tochter des in Burgstemmen gewesenen Pastors Johann Heinrich Joachim Brunken, in welcher Ehe ihm noch zwei Kinder geboren wurden, von welchen eine Tochter noch lebt. Er starb am 28. Januar 1832 von einem Schlagflusse getroffen.

Jansen hatte durch das Studium der Schriften von Pestalozzi, Gräffe, Niemeyer, Dolz, Dinter und Anderer, zu deren Anschaffung er keine Kosten scheute, seine pädagogischen Einsichten zu erweitern gestrebt und die Gabe, deutlich und geordnet zu denken, sich erworben. Außer den Rechen-Tafeln, welche von ihm 1824 und 1827 im Verlage der Gerstenberg'schen Buchhandlung in Hildesheim erschienen, und außer dem hier vorliegenden nachgelassenen Werke über die kirchliche Musik finden sich von ihm viele kürzere Abhandlungen, Beiträge, Recensionen rc. in den pädagogischen Zeit-

schriften von **Dr. Seebode, Dr. Schwarz,** in dem Hannöverschen Schulfreunde, der Literaturzeitung für Deutschlands Volksschullehrer, dem Archive für's practische Volksschulwesen 2c.

Jena
im Juli 1838.

Dr. H. Gräfe.

Inhalt.

Einleitung.

Kurzer Abriß der Geschichte des Kirchengesanges.

Erste Abtheilung.

Der Gemeindegesang.

Erstes Capitel.

Der Gemeindegesang überhaupt.

Zweites Capitel.

Die Melodien unserer Kirche.

Drittes Capitel.

Der Vorsänger.

Viertes Capitel.

Orgelspiel überhaupt.

Fünftes Capitel.

Das Choralspiel der Orgel.

Sechstes Capitel.

Die Choralbücher.

Siebentes Capitel.

Das Zwischenspiel.

Achtes Capitel.

Das Vor- und Nachspiel.

Zweite Abtheilung.

Der Altargesang.

Dritte Abtheilung.

Der Chorgesang.

Einleitung.

§. I. Religion, Religiosität.

Religion ist Bedürfniß für die menschliche Natur; denn in der Erkenntniß eines höchsten Wesens findet der Mensch einen Theil seiner Vollkommenheit und Glückseligkeit. Die Religion senkt Frieden und Ruhe in seine Seele, die er in allen irdischen Bestrebungen vergeblich suchen würde; sie giebt ihm in einer Welt der Vergänglichkeit, in einem Zustande, wo Leiden mannigfacher Art sein unabwendbares Loos sind, durch den Glauben an eine höchste Weisheit und an eine in einer bessern Welt überschwenglich vergeltende Güte, Zufriedenheit seines Herzens; sie ist das kräftigste Belebungsmittel des moralischen Sinnes, denn die Wahrheiten der Religion geben dem Willen eine Kraft und Ausdauer, wie nichts Anderes in der Welt, sie bewegen den Menschen zur eifrigen Ausübung alles Wahren und Guten, indem er sich gedrungen fühlt, dem allliebenden höchsten Wesen durch wahre und herzliche Liebe sich wohlgefällig zu machen, indem er die Stimme der Offenbarung in der Schrift und in seinem Gewissen als die Stimme Gottes gläubig anerkennt.

Wahre Religiosität, ein Erzeugniß der Religion, die herrschende Stimmung des Gemüths, Gott überall zu suchen, zu fühlen und zu finden, und aus Liebe zu Gott unter allen Umständen recht zu handeln, giebt dem Menschen erst wahren

Werth, sie giebt ihm die höchste Würde. Das religiöse Gemüth genießt unerschütterliche Ruhe bei den wechselnden Schicksalen des Lebens; denn im Donner und Sturm, wie in Leiden und Bekümmernissen verehrt es im gläubigen Vertrauen die oft unbegreifliche und unerforschliche Weisheit eines liebenden Vaters, und erhebt sich über alles Zeitliche und Veränderliche zu dem ewig Bleibenden und Unveränderlichen; und selbst der Tod hat für dasselbe nichts Furchtbares, denn es betrachtet ihn als den Uebergang zu einem vollkommnern Seyn, als einen Heimgang zu dem Vater, den es mit voller Liebe umfaßt, dessen Vollkommenheiten es sich zum Muster seines Strebens nimmt, und dessen Willen zu erfüllen sein höchstes Glück ist. Es befördert mit gleicher Liebe die Wohlfahrt seiner Nebenmenschen; denn es erkennt in ihnen Glieder der großen Familie Eines und desselben liebenden Vaters, der auch im Wohlthun nicht ermüdet.

§. 2. Der öffentliche Gottesdienst ist ein Beförderungsmittel der Religiosität.

Wie nun wahre Religiosität den Menschen zur größten Glückseligkeit führt und ihm erst wahre Würde giebt, so sind auch alle die Mittel und Anstalten, wodurch sie befördert wird, der größten Beachtung jedes denkenden Menschen werth. Wenn das höchste Wesen dem offenen Sinne und unverdorbenen Gemüthe gleich überall, sowohl in der herrlichen Natur, als in wechselnden Schicksalen des Lebens erkennbar ist, so muß doch der Mensch zum Suchen und Finden desselben angeleitet werden; er bedarf also eines Führers, eines eigentlichen Unterrichts, wie Gott selbst ihm denselben durch Offenbarung in der Schrift gab, der ihm göttliche Weisheit lehrt, und durch Jesum den Gottessohn Worte des ewigen Lebens giebt. Die Religion selbst befiehlt und heiliget durch ihre höhere Weihe gewisse Veranstaltungen als Beförderungsmittel der christlichen Vollkommenheit und wahren Glückseligkeit, als des Zieles unsers

Strebens. Unter diesen behaupten die öffentlichen Versammlungen der Christen zur Gottesverehrung an bestimmten Tagen und an besonders dazu geheiligten Orten, den höchsten Rang; denn zweckmäßig eingerichtet und sorgfältig benutzt wirken sie gleich wohlthätig zur Erleuchtung des Verstandes, als zur Lenkung des Willens, zur Weckung und Belebung christlicher Gesinnungen, zur Stärkung der wankenden Tugend, zur Beruhigung des zagenden Gemüths, zur Verbindung der Christen unter einander, zur Befestigung der Hoffnung auf ein ewiges Leben.

§. 3. Zweck, Werth und Würde des öffentlichen Gottesdienstes.

Der Zweck des öffentlichen Gottesdienstes ist nicht nur Belehrung über Gott, Tugend und Unsterblichkeit, geschöpft aus dem ewigen Worte der Wahrheit, sondern auch Ermunterung zur innigsten Liebe gegen den allliebenden Vater und zur Reinheit und Lauterkeit eines christlichen Sinnes und Wandels; gemeinschaftliches Ausströmen der durch die Religion in uns erweckten beseligenden Empfindungen des Dankes und Lobes Gottes in Andacht und Gebet; Belebung des Gottvertrauens bei den Leiden und Bekümmernissen des Erdenlebens und der tröstenden Hoffnung eines ewigen Lebens und der Vergeltung nach dem Tode. Sein Zweck ist also auf das Höchste im Menschen, auf sein geistiges Leben, auf seine wichtigsten und heiligsten Angelegenheiten gerichtet, daher sie unter allen Anstalten, die uns unserer Bestimmung näher führen, den höchsten Werth, und wegen der durch die Religion selbst geheiligten Mittel zur Erreichung dieses erhabensten Zweckes, die höchste Würde hat.

§. 4. Wodurch der öffentliche Gottesdienst die Religiosität befördert.

In der Religion ist Erkennen, Empfinden und Begehren Eins; sie will deshalb von der Gesammtkraft des gan-

zen Menschen ergriffen seyn: sie geht vom tiefsten und innigsten Leben des Menschen aus, und nimmt jede seiner Thätigkeiten in Anspruch. Auf diesem Grundsatze beruhet die Einrichtung unsers öffentlichen Gottesdienstes.

Das lebendige Wort wirket hier sowohl im Vorlesen gewählter Bibelabschnitte, als in geordneter Rede zugleich auf das Erkennen, Empfinden und Begehren, so wie es uns durch Gebet und gemeinschaftlichen Gesang zu innigen und andächtigen Gefühlen stimmt. Letzterer insbesondere dringt in seiner Vereinigung mit Poesie und Musik bei einem angemessenen Vortrage mit unwiderstehlicher Kraft in unsere Seele, und begeistert unser Gemüth durch heilige Ahnungen und erhabene Ideen.

Mächtig wird auch die Empfindung aufgeregt durch gewisse symbolische, durch die Religion selbst geheiligte Handlungen, die höchst wohlthätig auf uns wirken, theils durch die geschichtlichen Erinnerungen, die sich an sie knüpfen, theils durch die unendliche Vaterliebe Gottes, welche sich in ihnen ausspricht.

Selbst die Baukunst, Malerei und Bildhauerkunst werden zum Dienste der Kirche verwandt, um durch ihre Darstellungen und Formen das Gemüth in eine dem Heiligen angemessene Stimmung zu versetzen.

Es vereiniget sich also bei unserm öffentlichen Gottesdienste alles, Geist und Wort, Lehre und Kunst, selbstthätiges Mitwirken und leidendes Auffassen dessen, was unserm äußern Sinne nahe gebracht wird, um in den heiligsten und erhabensten Dingen unsern Verstand aufzuhellen, beseligende Gefühle in uns anzuregen und unserm Willen die Richtung zu geben, wodurch der Mensch zu der Glückseligkeit gelangt, welche die Religion ihren treuen Verehrern verheißt.

Nicht aber vereinzelt, sondern in ihrer Gesammtheit wirken die Bestandtheile des öffentlichen Gottesdienstes auf das religiöse Leben des Menschen ein.

§. 5. Rede und Gesang.

Rede und Gesang, beide unter den Aeußerungsmitteln unserer Vorstellungen, Gedanken und Empfindungen die edelsten und vorzüglichsten, unterscheiden sich wesentlich, und unser Gefühl findet den Unterschied leichter, als die Sprache ihn beschreiben kann. Beide sind eine Folge verschiedener Töne, die sich sowohl durch Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, als auch durch ihre besondere Bildung unterscheiden. Die Töne des Gesanges aber prägen dem Gehöre eine bestimmtere Empfindung ihrer Höhe, ihrer Bildung und ihrer Verhältnisse ein, als die Rede; denn sie haben etwas Anhaltendes und Nachschallendes, sie werden gleichsam aus der Kehle herausgezogen, während die Töne der Rede schnell herausgestoßen werden. Die Töne des Gesanges sind abgemessener, ihre Höhe und Tiefe ist bestimmter, als die der Rede. Will man eine Erklärung, so ist Gesang Vortrag einer Rede in abgemessenen und ihrer Höhe nach bestimmten Tönen, mittelst eines besondern Gebrauchs unserer Stimme.

So verschieden sich Rede und Gesang in ihrer Ausführung unserm Gefühle darstellen, so verschieden sind sie auch in ihrem innern Wesen und in ihrer Wirkung. Während die Rede gleich geschickt ist, den Verstand zu belehren, die Willenskraft in Bewegung zu setzen, die Phantasie zu beschäftigen, Empfindungen zu erregen; so ist der Gesang besonders geeignet, vor allem auf das Gefühl oder die Empfindung einzuwirken.

§. 6. Gesang ist Sprache der Empfindung.

Jede Stimmung des Gemüths kündiget sich durch eigene Arten von Tönen an, die man wohl unterscheidet und

die in uns eben die Empfindung erregen, welche das Gemüth desjenigen bewegen, von dem sie kommen. So unterscheiden wir einen Schreckensruf von frohlockenden Tönen, und während uns jener in Angst setzt, stimmen uns diese zur Fröhlichkeit.

Die Erfahrung lehrt, daß oft der Mensch sich gern in seinem Gemüthszustande bestärkt, daß er immer geneigt ist und sich gedrungen fühlt, seine Empfindungen zu äußern; daher fallen die rohesten Menschen, selbst Kinder darauf, ihre sowohl angenehmen als unangenehmen Gefühle durch die Stimme gleichsam auszustoßen, theils um selbst in dem erregten Zustande zu beharren, theils um andern dieselben Gefühle mitzutheilen, wovon sie eben bewegt werden. Obgleich dies nun freilich noch kein Gesang ist, so sind es doch die ersten Anfänge desselben und wir sehen an ihnen, daß der Gesang schon in seinem Ursprunge die Sprache der Empfindung ist.

Unter den edlen Sinnen wirkt das Gehör weit nachdrücklicher auf das Gefühl, als das Gesicht. Das bange Stöhnen eines Sterbenden erregt unser Gefühl weit mehr, als die Verzerrungen seiner Gesichtszüge; es wird durch eine Reihe unharmonischer Töne weit unangenehmer berührt, als durch widrige und unharmonische Farben. Das Ohr ist recht eigentlich der Weg zu unserm Herzen, daher die aus dem innersten Gefühle hervorgegangenen leidenschaftlichen Töne unser Gefühl am ersten ansprechen und es in dieselbe Stimmung zu versetzen vermögen, aus welcher sie hervorgegangen sind. Sulzer sagt: „In dem Schalle kann Zärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Zorn, Verzweifelung und andere leidenschaftliche Aeußerung einer gerührten Seele liegen. Darum kann durch den Schall eine Seele der andern empfindbar werden, und erst diese Art der Empfindung kann auf unser Herz erhöhende Eindrücke machen."

§. 7. Hauptbestandtheile des Gesanges.

Die Hauptbestandtheile des Gesanges sind Musik und Poesie; beide sind darin aufs innigste mit einander vereinigt. Die Musik ist unter allen Künsten diejenige, die vorzüglich Empfindungen erregen kann, ja sie vermag dieselben bis zur größten Leidenschaftlichkeit zu entflammen. Wer, der nur irgend Gefühl für Musik hat, ist nicht schon durch die Regelmäßigkeit einer Aufeinanderfolge mannichfaltiger Töne angenehm gestimmt worden; hat nicht schon die Erfahrung gemacht, daß sie ihn bis zu Thränen zu rühren vermag, aber auch zur ausgelassensten Fröhlichkeit stimmen kann? Die Hauptmittel, die sie in ihrer Ausführung anwendet, und wodurch sie ihre unerklärlichen Wirkungen hervorbringt, nämlich: Melodie, Rhythmus und Harmonie, sind dieselben, deren auch der geregelte Gesang bedarf. Der Gesang ist also Musik, ja eigentlich die ursprüngliche Musik; denn er ist älter, als die Instrumentalmusik, die nur eine Nachahmung von ihm war.

§. 8. Vorzug des Gesanges vor der bloßen Instrumentalmusik.

Einen Vorzug vor der Instrumentalmusik erhält der Gesang, oder die Vokalmusik (die mit Rede verknüpfte Musik) durch ihre innigste Verbindung mit der Poesie, die das Schöne durch eine in sich geschlossene Reihe anschaulicher Gedanken in der Sprache individuell darstellt; insbesondere der Art Poesie, die wir die lyrische nennen, durch welche der Dichter sein inneres Leben im Zustande des bewegten Gefühls unmittelbar darstellt. Die Poesie ist an sich schon, als geregelte Sprache eines lebhaften und tiefen Gefühls, geeignet, Empfindungen zu erregen; denn die Rede mit gesetzlichem Wohllaute ist dem Ohre desto eindringlicher: in Verbindung mit der Musik aber reißt sie uns unwiderstehlich mit sich fort und versetzt uns in die Stimmung des

Gemüths, die eben durch Musik und Poesie in uns erweckt werden sollte.

Der Ausdruck einer Melodie erhält durch damit verknüpfte Rede (durch den Text) erst Bestimmtheit. Der Gesang erweckt bestimmte und verständliche Gefühle und Empfindungen, die Einbildungskraft wird durch ihn genährt, während die Instrumentalmusik nur unbestimmte und unverständliche Gefühle erregt; bei jenem denkt man sich zugleich etwas Bestimmtes, bei dieser nicht. Die Instrumentalmusik bedient sich der Harmonie zur nähern Bestimmung und zur Verstärkung des Eindrucks ihrer Melodie; die Vokalmusik oder der Gesang kann ihrer entbehren, da sie durch einen untergelegten Text, d. h. durch die Verbindung artikulirter Töne oder Worte mit unartikulirten Tönen oder Lauten, schon jene Bestimmtheit und Verstärkung mit sich führt, wodurch ihre Eindringlichkeit in das Gemüth bedingt wird. Der Gesang schließt aber deswegen die Harmonie nicht aus, vielmehr bedient er sich ihrer als Hülfsmittel, den Eindruck zu verstärken, er bleibt aber in Verbindung mit Instrumentalmusik das Vorzüglichste und muß vor ihr am bemerklichsten hervorstechen; denn er verliert seinen eigenthümlichen Reiz und seine Wirkung, wenn die Instrumente die Menschenstimme überschreien und unterdrücken, so daß man die Worte nicht auffassen kann.

§. 9. Kirchengesang.

So wie nun Musik und Gesang überhaupt Empfindungen auszudrücken, zu erregen und mitzutheilen geschickt sind, so sind sie es auch insbesondere, die religiösen Empfindungen in uns zu verstärken, zu unterhalten und auszudrücken. Religiöse Empfindungen unterscheiden sich aber durch Ernst, Erhabenheit und Würde von allen übrigen Da nun der Ausdruck der Empfindungen diesen natürlich immer analog sein

muß, so ist klar, daß Musik und Gesang, insofern sie religiöse Gefühle ausdrücken sollen, durch Feierlichkeit, Ernst, Erhabenheit und Würde sich auszeichnen müssen. Deshalb unterscheidet man die Kirchenmusik von der weltlichen, als Kammer-, Opern-, Tanzmusik, und nennt die eigenthümliche Art ihres Ausdrucks den Kirchenstyl. Eben so unterscheidet sich der Gesang, der besonders zum Ausdruck religiöser Empfindungen bestimmt ist, von jeder andern Art des Gesanges, und man nennt ihn seiner Eigenthümlichkeit wegen, insofern er überhaupt religiöse Empfindungen auszudrücken und zu erregen geschickt ist, den religiösen oder heiligen Gesang, und insofern er insbesondere in der Kirche ausgeführt wird, den Kirchengesang.

§. 10. Verschiedenheit des Kirchengesanges.

Der Kirchengesang ist entweder Choral- oder Figuralgesang. Choralgesang ist er, wenn er aus lauter langsam sich fortbewegenden melodischen Hauptnoten von gleichem Werthe besteht, die weder mit Nebennoten verziert, noch in Noten von geringerem Werthe aufgelöset sind: im Gegensatze aber ist er Figural- oder figurirter Gesang, wenn er aus verschirdenen Reihen schnell hinter einander folgender Töne besteht, an deren Stelle man bei einfacherem Gesange nur Einen Ton genommen haben würde. Die Tonreihen sind insgemein durch Striche verbunden und bilden verschiedene Figuren, die auch ehedem besondere Namen hatten; daher die Benennung Figuralgesang. Hinsichtlich seiner Ausführung ist auch der einfache Kirchengesang verschieden. Er wird entweder von allen Mitgliedern einer kirchlichen Versammlung gemeinschaftlich ausgeführt, dann nennt man ihn in engerer Bedeutung Kirchengesang oder Choralgesang, richtiger aber Gemeindegesang, religiösen Volksgesang: oder der Prediger führt den Gesang allein oder in abwechselnder Verbindung mit der Gemeinde aus; er heißt alsdann Altar-

gesang, der Wechselgesang genannt wird, wenn ihn die Gemeinde abwechselnd mit dem Prediger ausführt. Vertritt bei diesem Wechselgesange ein eigenes dazu bestimmtes Chor die Stelle der Gemeinde, so nennt man ihn, insbesondere wenn er mehrstimmig ausgeführt wird, Chorgesang.

§. 11. Zweck des Kirchengesanges.

Der Zweck des Kirchengesanges ist heilig und erhaben. Er soll in den Gemüthern religiöse Empfindungen erwecken, sie von allem Irdischen abziehen und zum Geistigen, Ewigen und Himmlischen hinlenken, oder sie zur Andacht stimmen; er soll den Gottesdienst erheben und seine Feierlichkeit erhöhen; er soll das Mittel seyn, wodurch eine christliche Gemeinde ihre Gebete gemeinschaftlich zum Himmel sendet, zur christlichen Liebe vereinigen und damit Friede, Eintracht, Freude und Wohlsein der Menschen befördern; er soll durch thätigen Antheil, den jeder daran nimmt, die Beschäftigung des Geistes mit religiösen Gegenständen angenehmer und werther machen; durch dies alles soll er zu guten Gesinnungen und Entschließungen führen.

§. 12. Würde und Werth des Kirchengesanges.

Seiner heiligen und erhabenen Zwecke wegen behauptet der Kirchengesang eine hohe Wichtigkeit und Würde; dieserhalb ist er von jeher als ein wesentlicher Theil des öffentlichen Gottesdienstes mit Recht in Ehren gehalten worden. Es ist nichts anderes vorhanden, das gleich ihm geschickt wäre, jene Wirkungen hervorzubringen, und womit seine Stelle würdig ersetzt werden könnte. Es ist den Menschen, vorzüglich den Gefühlvollen unter denselben nichts Rührenderes und Erhebenderes als der einfache gemeinschaftliche Choralgesang einer Gemeine, die auf den Wellen der Melodie ihre Gefühle hinschweben läßt; der unverdorbene Mensch wird unwillkühr-

lich zu denselben Gefühlen gestimmt und angezogen, sie durch den gemeinschaftlichen Gesang mit auszuströmen.

Ueber den Werth des Singens und des Kirchengesanges will ich andere und vollgültige Stimmen für mich reden lassen. Sulzer sagt (in der Theorie der schönen Künste und Wissenschaften): „Gewiß ist die Gabe zu singen ein wohlthätiges Geschenk der Natur, das vorzüglich verdiente durch Genie bearbeitet und zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Es dient, die vergnügtesten Empfindungen zu unterhalten und zu verstärken, Mühe und Arbeit zu erleichtern, und überhaupt jede Empfindung des Herzens auf die kräftigste und nachdrücklichste Weise zu äußern. Singen ist die leichteste und nachdrücklichste Arzenei gegen alle Bitterkeit des Lebens. Eine betrübte Person kann durch eine sanfte Stimme völlig wieder aufgerichtet werden." Herder (Geist der hebräischen Poesie B. 2. S. 266) sagt: „Jedermann weiß, was die Zusammenkunft, noch mehr die Zusammenstimmung einer großen Versammlung für magische Kraft hat. Nicht etwa nur, daß die conson vereinten Luftwellen auch die Empfindung verstärkt angreifen, und die Seele, die sich nur als Tropfen in diesem Strome fühlt, in demselben fortreißen; der allgemeine Enthusiasmus verwandter Ideen ergreift sie, und so werden die süßen Rasereien daraus, über die der Weltmann spottet, und die sich der kalte Philosoph so wenig erklärt." Und an einem andern Orte: „Ein Chor Singender ist gleichsam schon eine Gesellschaft Brüder; das Herz wird geöffnet, und sie fühlen im Strome des Gesanges sich Eine Seele und Ein Herz." Luther über gemeinsames Singen (in dem Gedichte: Frau Musica):

„Hier kann nicht sein ein böser Muth,
Wo da singen Gesellen gut.
Hie bleibt kein Zorn, Zank, Haß noch Neid,
Weichen muß alles Herzeleid;
Geiz, Sorg und was sonst hart anleit,
Fährt hin mit aller Traurigkeit."



Und ein neuerer Dichter:

„Erhebe feierlicher Chor,
Dich zu den Wolken hoch empor,
In Lieb umfassen Freund und Feind
Die Herzen, die Gesang vereint." *)

Der Gesang ist das Höchste, Herrlichste und Beste, was die menschliche Sprache hervorgebracht hat. Daß die Musik jedem Liede, selbst dem Worte der Bibel noch höhere Kraft und größern Eindruck geben kann, wird Niemand leugnen wollen; so wie jeder durch Erfahrung belehrt, es weiß, daß thätige Theilnahme am Singen mehr ergreift, erhebt und begeistert, als bloßes Anhören. Gesang erfreut die Hörer und Sänger. Klopstock sagt schön und wahr:

„— — — o es weiß der
nicht, was es heißt, sich verlieren in der Wonne,
wer die Religion, begleitet
von der geweihten Musik
und von des Psalmes heiligen Flug, nicht gefühlt hat,
sanft nicht gebetet, wenn die Schaaren in dem Tempel,
feiernd sangen, und ward dies Meer still,
Chöre vom Himmel herab."

Auch die Kirchenväter geben Zeugniß von dem Werthe des Kirchengesanges und sind voll vom Lobe desselben. „Ein Psalm", sagt Ambrosius, „ist das Lob Gottes, und ein wohlklingendes Glaubensbekenntniß der Christen. Was ist schöner als er? Zum Psalmengesang ist jedes Alter, jedes Geschlecht geschickt. Psalmen können Könige und Kaiser singen, wie das Volk. Sie machen die Uneinigen einig und versöhnen die Beleidigten. Wer wird dem nicht verzeihen, mit dem er vereint seine Stimme zu Gott erhebt." Und an einem andern Orte legt er das für den Kirchenge-

*) Man sehe auch Schillers herrliches Gedicht: der Gesang.

sang so wichtige Bekenntniß ab: „So angenehm die ganze Sittenlehre ist, so ergötzt sie doch Ohr und Herz am meisten durch anmuthigen Gesang." Selbst Augustin, der die Ergötzlichkeiten fürs Ohr gefährlich hielt, gestehet, daß er durch den Gesang der Kirche von heiliger Andacht ergriffen worden sey, und daß glühend in ihm der Wunsch gebrannt habe, diese Oden dem Weltkreis, zur Demüthigung des Stolzes der Sterblichen, zu singen. „Aber sie werden ja", fährt er fort, „von Himmel und Erde gesungen, und jeder hört sie, der die Gluth der Sonne fühlt."

Auch hat das Singen noch den Vortheil, daß man die Worte, die man singt, weit eher behält, als die, welche man bloß lieset; denn durch das Singen dringen sie desto tiefer ins Herz: daher die Alten ihre Lehren und Tugendsprüche in Verse brachten und sie absangen.

Unter allen vorgeschlagenen Mitteln, der Religion Achtung zu verschaffen, Religiosität zu befördern und den öffentlichen Gottesverehrungen Feierlichkeit und Würde zu geben, ist eins der wirksamsten, den Kirchengesang zu veredeln und den Sinn dafür zu erhalten und zu beleben.

§. 13. Bedingungen, unter welchen der Zweck des Kirchengesanges erreicht wird.

Nicht durch jeden Gesang in der Kirche wird jener hohe Zweck erreicht, sondern nur durch den, in welchen sich alle Erfordernisse zur Eindringlichkeit desselben vereinigen. Der Inhalt des Liedes muß wirkliche religiöse Poesie seyn und dasselbe den jedesmaligen Bedürfnissen gemäß gewählt werden; die Melodie muß immer dem Inhalte des Liedes angemessen seyn und der Vortrag alle die Eigenschaften besitzen, durch welche das Eindringen in unser Gemüth befördert wird. Der Cantor oder Vorsänger muß alle die Kenntnisse und Fertigkeiten in sich vereinigen, die zur Ausführung eines guten Gesanges nothwendig sind; der Orga-

nist durch ein zweckmäßiges Orgelspiel den Eindruck desselben verstärken. Sind diese Erfordernisse alle vereinigt, so daß nichts Störendes auf den Gesang einwirkt, so hat nichts eine größere Gewalt über das Herz des Menschen, als der einfache Kirchengesang, und nichts ist mehr fähig, eine große Versammlung zur Andacht zu stimmen und die Gemüther zu vereinigen, als er.

Kurzer Abriß der Geschichte des Kirchengesanges.

§. 14. Der Tempelgesang im Judenthume.

Wie sehr Musik und Gesang in dem jüdischen Gottesdienste angewendet und geachtet, wie der Gottesdienst dadurch verherrlicht, die versammelte Gemeinde zur Andacht gestimmt und der Religion zu den Herzen der Weg gebahnt wurde, darüber giebt uns das alte Testament an mehrern Orten Zeugniß. Schon vor David machte Gesang und Musik einen Bestandtheil des öffentlichen Gottesdienstes aus und in den von Samuel gestifteten Prophetenschulen mag die Bildung zum Gesange für den öffentlichen Gottesdienst ein Hauptzweck gewesen seyn. Durch David, der 2 Sam. 23, 4. der anmuthige Sänger „lieblich mit Psalmen Israels", genannt wird, erhielt die Musik und der Gesang bei dem Gottesdienste einen neuen Schwung. Er ordnete zu dem Tempeldienste 4000 Lobsänger des Herrn mit Saitenspielen (1 Chron. 23, 5.) und setzte ihnen Assaph, Heman und Jedithun zu Vorstehern (1 Chron. 25, 1.); ihre musikalischen Aufführungen werden 2 Chron. 5, 12. 13. beschrieben. Er und andere vom Geiste des Herrn erleuchtete Männer dichteten Gesänge für den Gottesdienst, die uns in den Psalmen aufbewahrt sind. Seine Verdienste um die öffentliche Gottesverehrung hinsichtlich des Gesanges werden Sir. 47, 9 — 12. nach

Würden geschildert. Von seiner Zeit an war Musik und Gesang ein wesentlicher Theil der öffentlichen Gottesverehrung, und obwohl sie während des babylonischen Exils sanken, so hoben sie sich doch nach demselben aufs neue empor. Esra 2, 65. Neh. 17, 27. 1 Makk. 4, 54. 55. 13, 51. und bei der Schilderung der Verwaltung des Tempeldienstes des Hohenpriesters Simon Sir. 50, 16—26. wird vor allen der Gesang erwähnt.

§. 15. Der religiöse Gesang in den ersten Jahrhunderten des Christenthums.

Das Christenthum ging aus dem Judenthume hervor, und der Gesang wurde bei den Gottesverehrungen der Christen beibehalten. Christus selbst sang mit seinen Jüngern Lobgesänge (Matth. 26, 30.); seine Apostel ermuntern die Christen zum Gesange (Ephes. 5, 19. Coloss. 3, 16. Jak. 5, 13.), und wenn Johannes die ersten Christen für die hohen Wohlthaten Gottes durch Christum loben läßt, so läßt er sie Lieder anstimmen. Offenb. (14, 1—3.) Bei den ersten Christengemeinden machte der Gesang einen wichtigen Haupttheil der Andachtsübungen aus; denn schon Plinius berichtet dem Kaiser Trajan: daß die Christen vor Sonnenaufgang zusammen kämen, und Christo, den sie als ihren Gott verehrten, ein Lied zu singen pflegten. *) Anfangs mögen die Gesänge Psalmen gewesen seyn, bis demnächst das sogenannte Magnificat oder der Lobgesang der Maria Luk. 1, 46 ff., der Lobgesang des Zacharias Luk. 1, 68 ff., der englische Gruß Luk. 1, 28., der Abschied des Simeon Luk. 8, 29., das sogenannte Gloria oder das Loblied der himmlischen Heerschaaren und manche Gesänge und Sprüche aus der Offenbarung Johannis, zu Gesängen aufgenommen wurden, die sich noch bis auf den heutigen Tag, wenn nicht

*) Buch X. Brief.

ganz, doch größtentheils in ihrer ursprünglichen recitativen Form, erhalten haben. Schon Ignatius, im Jahr 68 Bischof von Antiochien (starb 108), soll die Antiphonien, oder die Art, wie verschiedene Chöre abwechselnd singen, zuerst aufgebracht haben.

Der Kirchengesang wurde zu einer höhern Würde gehoben, als durch den Uebergang des Kaisers Constantin zur christlichen Religion im Jahre 311, diese zur öffentlichen und herrschenden Religion geworden war. So wie von jetzt an die Feierlichkeit und Pracht des Gottesdienstes zunahm, so führte auch das Bedürfniß zu einem tiefern Studium, zur kunstvollen Anwendung und Ausführung des Gesanges. Es wurden eigene Vorsänger und Cantoren ernannt, die den Gesang leiteten, und Lehrmeister sowohl zur Bildung der Vorsänger, als zum Unterrichte der Jugend im Gesange angeordnet.

Der Pabst Sylvester (J. 314.) errichtete für die Kirchen der Stadt Rom ein Institut für Sänger mit einem eigenen Vorsteher an der Spitze, das später in Verfall gerieth, durch den Pabst Hilarius (J. 461) aber wieder hergestellt wurde. Auf der Synode zu Laodicea (J. 367) wurden schon über das Vorsingen besondere Vorschriften gegeben. In dieser Zeit lebte Ambrosius, Bischof zu Mailand (J. 374), der muthmaßliche Verfasser des: Te deum laudamus, welcher Gesang deswegen auch der Ambrosianische Lobgesang genannt wird. Es wurden von ihm verfaßte lateinische Gesänge, Antiphonien, Wechselgesänge eingeführt, die in den orientalischen Kirchen schon früher gebräuchlich, in den abendländischen aber noch nicht gehört worden waren. Nicetius, Erzbischof zu Trier (J. 552), den einige für den Verfasser des erwähnten Ambrosianischen Lobgesanges halten, ließ diejenigen, die sich dem Cantoramte widmen wollten, von ihrer Kindheit an im Gesange unterrichten.

Die Kirchenschriftsteller der ersten Jahrhunderte sind voll von dem Lobe des Kirchengesanges; sie geben nicht allein Zeugniß von der innern Wirksamkeit desselben auf die Gemüther der Menschen, sondern auch von dem Eifer und der Liebe, mit welcher die ersten Christen den Gesang pflegten und ausübten. Der heilige Johann Chrysostomus (starb 407), in seiner 68. Homilie den Kirchengesang der Mönche mit der damals auf der Bühne herrschenden, profanen und freien Melodie vergleichend, sagt: „Diese beiden Gattungen von Gesang sind so verschieden, wie die Chöre der Engel, deren Wohlklang die Sphären entzückt, von dem mißtönenden Geschrei der Hunde und Schweine, welche im Kothe bellen und grunzen. Wenn die Flöten von ihren verzerrten Lippen ertönen, so geben die aufgeblasenen Backen und die verzerrten Muskeln ihrem Gesichte ein gräßliches Ansehen. Hier aber athmet alles die Anmuth des Geistes Gottes, welcher, statt der Flöten, der Leyer und Querpfeife, nur die Stimme der Heiligen zum Preise des Allerhöchsten ertönen läßt. Wir würden es vergeblich versuchen, sinnlichen, im Kothe lebenden Menschen die Anmuth dieser Melodie mit Worten zu beschreiben. Es müßte einer jener sinnlosen hier gegenwärtig seyn, um diesen heiligen Chor zu schauen, und dann bedürfte es keiner Worte mehr." Hieronymus (starb 420) rühmet die gute Anstalt der Christen seiner Zeit im gelobten Lande, wenn er schreibt: „Hier bei uns hört man nichts als Psalmen; wo man sich hinwendet, da singet der Ackermann hinter dem Pfluge her sein Halleluja, der schwitzende Schnitter erquicket sich mit Singen, und der Winzer läßt sich bei seinem Schneiden mit einem Lobgesange hören. Dies sind in diesem Lande die gewöhnlichen Gesänge und Liebeslieder." Augustinus (starb 430) kann den Eindruck nicht genug beschreiben, den die geistlichen Lieder, die zu seiner Zeit in den Mailändischen Kirchen gesungen wurden, auf ihn machten. „Wie weinte ich doch", schreibt er davon,

über deinen Lobgesängen und Liedern, da ich recht heftig von den Stimmen deiner wohlsingenden Gemeine beweget ward! Diese Stimmen drangen in meine Ohren, und wurde durch sie zugleich die Wahrheit in mein Herz eingeflößet; es entstand daher eine heilige Bewegung, meine Thränen flossen mit Haufen und dabei war mir recht wohl."

§. 16. Pabst Gregorius, Begründer des Gemeindegesanges.

Einen neuen Schwung erhielt der Kirchengesang durch Papst Gregorius I., mit dem Beinamen des Großen (starb 604). Er erwarb sich durch die Stiftung neuer Schulen, insbesondere aber um die Veredlung des Gesanges so große Verdienste, daß sich sein Andenken bis jetzt noch in dem Gregoriusfeste, das ihm zu Ehren eingeführt wurde, und dem noch hier und da üblichen Gregoriussingen, erhalten hat. Bis jetzt war der Gesang größtentheils durch einzelne, eigends dazu gebildete Personen ausgeführt, ohne daß die Gemeinde besonders thätigen Antheil daran genommen hätte: Gregorius aber führte den Choral ein, wie er noch jetzt sowohl in den evangelischen als katholischen Kirchen gesungen wird; man nennt ihn deshalb auch wohl den Gregorianischen Gesang. Er nahm die von Ambrosius eingeführten Antiphonien oder Wechselgesänge, und die von demselben erfundenen, unter dem Namen des „Ambrosianischen Gesanges" bekannten, recitativartigen Collecten, unter die Bestandtheile der Kirchenmusik auf. Er stiftete eine Schulanstalt, in welcher er selbst mit unterrichtete, und worin die Schüler nach ihren musikalischen Kenntnissen in mehrere Chöre oder Klassen abgetheilt waren. Jede Anstalt dieser Art hatte einen Vorsteher, Primicerius genannt, der noch 4 Lehrmeister, welche primus, secundus, tertius, quartus hießen, beigeordnet wurden. Diejenigen Knaben, welche gute Fortschritte im Singen machten, wurden von den Einkünften der

Schule erhalten. Er vereinfachte das bisher üblich gewesene griechische Tonsystem, indem er die 15 Haupttöne desselben (die sich von unserm großen A bis zum eingestrichenen a erstreckten) bis auf 7 zurückbrachte, und mit den 7 ersten Buchstaben des Alphabets bezeichnete, so daß die Uncialbuchstaben für die erste, die kleinen Buchstaben für die überschlagende und die doppelten Buchstaben für die doppelt überschlagende Stimme gebraucht wurden.

Aus den Gregorianischen Schulen und aus der Einrichtung, welche Gregorius dem Kirchengesange gab, ist dem Wesentlichen nach die spätere Anordnung des musikalischen Theils der Liturgie hervorgegangen. Wir finden in seiner Kirchenmusik den Choral, die Antiphonien und die Collecten. Die Gesänge, welche er einführte, bezogen sich auf die einzelnen Theile der Liturgie. Er hatte ein Graduale, welches von dem Sängerchor an einem, auf der untersten Stufe des Chors stehenden Pult nach Vorlesung der Epistel gesungen wurde; Responsorien, mit welchen der Chor auf den Gesang des Liturgen antwortete; Psalmen Davids und gereimte Hymnen, welche die Gemeinde sang; Offertoria, welche während der Darbringung der Opfer gesungen wurden; Introitus, mit welchem man den Gottesdienst oder einzelne geistliche Handlungen eröffnete; ein Kyrie Eleison; ein Gloria in excelsis; das Credo; das Sanctus; das Paternoster; das Pax domini; das Agnus dei; die Communio, welches der 33ste Psalm ist und während der Communion gesungen wurde; die Postcommunio, oder das Ite, missa est; die Präfatio oder die Einleitung zur Feier der Messe; Laudes oder das Halleluja, welches nach der Vorlesung der biblischen Stellen gesungen wurde.

Die Gregorianische Schule wurde das Muster für andere und aus ihr ging die Verbesserung des Kirchengesanges über die übrigen europäischen Länder aus. Nicht nur daß durch sie gebildete Musiker und Sänger in andere Länder

zur Verbreitung ihrer Kunst ausgesandt wurden; es wurden ihr auch Zöglinge und Lehrer aus nahen und fernen Gegenden zur Bildung übergeben. Von ihr wurden sowohl Kirchenlieder, als die Musik dazu geliefert, so wie sie überall den Eifer für den Kirchengesang belebte und durch ihr Vorbild die zur Nachahmung ermunterte, welche auf die Veredlung desselben wirken konnten. Noch zur Zeit Gregorius des Großen wurde dieser neue Gesang schon in England und Deutschland bekannt. In England durch einen römischen Mönch, Namens Augustinus, welcher im Jahr 596 als Apostel des Christenthums dahin abging. In diesem Lande wurde späterhin und besonders durch eine, von dem Bischofe von York Benedictus im Jahre 678 im Kloster Weremouth errichtete musikalische Anstalt, die Liebe zur Musik allgemein, ja sie war so sehr im Schwange, daß zuletzt ein und dasselbe Wort singen und beten bedeutete. In Deutschland wurde der Gregorianische Kirchengesang durch einige deutsche Geistliche bekannter, die nach Rom gereiset waren, um ihn daselbst zu lernen. Gregorius schickte aber auch selbst zwei in seiner Schule gebildete Sänger dahin, um den besseren Gesangsunterricht allgemeiner zu machen.

§. 17. Kaiser Karl der Große, Beförderer des Kirchengesanges.

Kaiser Karl der Große (768 — 814) erwarb sich große Verdienste um die Verbreitung eines besseren Kirchengesanges. Er schickte zu zwei verschiedenen Malen Geistliche nach Rom, die in den Gregorianischen Schulen den Gesang lernen sollten. Er brachte von seiner dritten Reise nach Rom (787) Kirchengesänge von da mit zurück, und führte statt des Ambrosianischen Gesanges den Gregorianischen überall ein. Im Jahr 788 erschien das Circularschreiben an alle Metropolitane, Bischöfe und Aebte, das den Befehl an sie enthielt,

zum Unterricht der Grammatik, Arithmetik und Musik neue Domschulen zu eröffnen, und die verfallenen Klosterschulen wieder herzustellen. Ein Jahr später (789) erneuerte er den Befehl und bestimmte dabei näher, in welchen Grenzen sich der Unterricht bei Kindern halten, und was er bei Erwachsenen umfassen sollte: jene sollten den Psalter, die Noten, den Gesang, die Grammatik und das Rechnen lernen; diese hingegen in den freien Künsten und der Musik Unterricht empfangen. Von allen diesen Verordnungen war wohl Alcuin der erste Urheber.

In Metz errichtete Kaiser Karl eine Musterschule für den Gesang, die sich nachher einen ausgebreiteten Ruf erwarb; er befahl den Bischöfen, in ihren Sprengeln ähnliche Anstalten zu stiften. Er ließ durch eigene Commissarien Kirchen und Klöster untersuchen, welchen er befahl, besonders auf die Fortschritte im Gesange zu achten. Durch sein eigenes Beispiel wirkte er kräftig nicht nur auf die Verbesserung, sondern auch auf das Ansehen des Kirchengesanges; denn er selbst sang in den Kirchen mit, ordnete in seiner Hofkapelle selbst den musikalischen Theil des Gottesdienstes, ließ seine Söhne und selbst Fürsten seines Gefolges mitsingen und ertheilte selbst oft Unterricht in seiner Hofsingeschule. Er achtete keinen Geistlichen, der sich nicht auf den Gesang verstand. Es mußte durch ein solches Beispiel von der höchsten Macht herab der Kirchengesang an Achtung, allgemeiner Verbreitung und Vervollkommnung gewinnen. Es beschäftigten sich selbst Fürsten damit, denn ein König Robert legte auf seiner Reise nach Italien auf den Altar der Peterskirche in Rom ein von ihm selbst componirtes Responsorium nieder. Man bewies eine solche Aufmerksamkeit auf einen richtigen Gesang, daß Papst Leo (starb 816) einst Sänger mit Gefängniß und Landesverweisung bestrafte, weil sie in Frankreich falsche Gesänge verbreitet hatten.

Auch in Deutschland, wo durch die Siege Kaisers Karl des Großen über die heidnischen Thüringer und Sachsen das Christenthum sich allgemeiner verbreitete, wurde der Kirchengesang durch ihn befördert. Bonifacius Winfried, zuletzt Erzbischof zu Mainz, der wegen seines Eifers um die Verbreitung des Christenthums in Deutschland, der Apostel der Deutschen genannt wird, hatte unter mehreren Bisthümern auch die Abtei Fulda (744) errichtet, die nachher eine für die Bildung des Gesanges bedeutende Anstalt wurde. Rabanus Maurus aus Mainz, ein so eifriger Beförderer der Musik, daß er meinte, es könne ohne Musik keiner ein Lehrer- oder Priesteramt verwalten, wurde 822 Abt zu Fulda, und ein Schüler von ihm, ein Mönch dieser Abtei, Johannes de Fulda genannt, war unter den Deutschen der erste, der Kirchengesänge componirte. In dieser Zeit wurde der Kirchengesang immer mehr verbreitet und vervollkommnet. In allen Klöstern und Schulen war Bildung zum Gesange einer der Hauptgegenstände der Uebungen; Gelehrte bearbeiteten Bücher über den Unterricht im Gesange, oder widmeten doch in ausführlichen Werken über Musik, dem Gesange eigene Kapitel, und Geistliche bemühten sich, ihn gründlich zu erlernen.

Um die Gesänge der Barden zu verdrängen, die das Volk mit Vorliebe, von Wild und Wald, von Blut und Schlacht, von Liebe, Trunk und Trinkgelagen, aus vollem Halse sang, ohne sich an den Fluch der Geistlichen zu kehren, den sie auf das Singen so profaner Lieder setzte, ließ die Kirche christliche Gesänge reimen, um durch sie die weltlichen aus dem Munde des Volks zu bringen. Ottfried, Mönch zu Weissenberg (850), reimte namentlich zum Heil der Seelen die Evangelien; ermuntert durch sein Beispiel lieferte Notkar den Psalter, andere wieder Loblieder auf die Mutter Gottes und die Heiligen, in deutschen Reimen.

§. 18. Wohlthätiger Einfluß der Erfindung unseres Notensystems auf den Kirchengesang.

Es ist nicht zu verkennen, daß die gründliche Erlernung des Gesanges wie der Musik überhaupt mit großen Schwierigkeiten verbunden seyn und einen großen Zeitaufwand erfordern mußte, so lange es noch an einem bequemen Notensystem fehlte. Ein Benediktinerabt in Pomposa, Namens Guido aus Arezzo in Toskana (auch Aretin genannt), gerieth im Jahr 1022 auf die Idee, statt der Buchstaben sich der Punkte mit 5 Linien zu bedienen, indem er die Punkte sowohl zwischen als auf Linien setzte. Die Buchstaben, deren man sich vorher statt der Noten bedient hatte, wurden nun Schlüssel (Claves). Durch diese Erfindung war nun zwar die Höhe und Tiefe der Töne bequem bezeichnet, aber noch nicht die Verschiedenheit ihrer Dauer. Diese Bedeutung den Noten durch besondere Gestaltung beizulegen, soll ein Deutscher aus Cöln, mit Namen Franco, gegen das Ende des 11ten Jahrhunderts erfunden haben; andere schreiben diese Erfindung, oder wenigstens ihre Vervollkommnung dem Johann de Murs (Jean de Meurs) zu, der zwischen den Jahren 1330 bis 1350 angefangen habe, die einfachen Punkte in kleine Quadrate zu verwandeln, die bald schwarz, bald nicht schwarz waren, bald Striche, bald keine Striche hatten, und bisweilen mit krummen Strichen versehen waren, wodurch noch jetzt die Verlängerung oder Verkürzung der Noten ausgedrückt wird. Die Zergliederung der Noten in einen geringern Werth als Viertel, ist erst im 16ten Jahrhundert von Jean Mouron, Capellmeister Königs Franz I. von Frankreich, erfunden worden.

Guido's neues musikalisches System fand überall freudigen Eingang und verbreitete sich in kurzer Zeit durch das ganze westliche Europa. Nach Deutschland brachte er es selbst, und seine Schüler trugen es noch vor dem Ende des

11ten Jahrhunderts nach Frankreich. Es erleichterte den Unterricht in der Musik sehr, und es lernte nun ein Knabe in wenigen Monaten mehr davon, als sonst ein Mann kaum in 10 Jahren. Durch die vermehrte Liebe zur Musik ward auch die Liturgie erweitert, für welche eine Menge neue Officien und für die alten neue Theile zur Ehre Gottes und der Heiligen verfertigt wurden.

Lange herrschte in den deutschen Kirchen der Choralgesang allein, welcher einstimmig oder in Oktaven gesungen wurde, bis auch endlich die figurirte Musik, d. h. die Kunst mit 4 Stimmen zu singen, Eingang fand. Sie soll schon von dem Engländer Dunstan, der 988 als Erzbischof zu Canterbury starb, erfunden seyn; andere legen diese Erfindung dem eben genannten Guido von Arezzo bei; andere setzen sie in eine noch spätere Periode.

In den Kirchen größerer und endlich auch kleinerer Städte wurden musikalische Aufführungen allgemein und man verschrieb sich an hohen Festtagen fremde Sänger dazu aus der Nähe und Ferne. Um dem Mangel gebildeter Sänger abzuhelfen, errichtete man selbst in kleinen und unbemittelten Städten die Singchöre, worin man arme Knaben aufnahm, die neben dem freien Schulunterricht Unterhalt durch das Aufkommen eigener Vermächtnisse und den Wohlthätigkeitssinn der Bürger erhielten. Im 14ten Jahrhundert wurde der mehrstimmige Gesang noch von vielen für ein Mißbrauch und für eine Verderbung des alten guten Gesanges gehalten; daher Papst Johannes XXII. in einer Bulle. v. J. 1322 denselben einzuschränken suchte.

Die Orgel, die als ein noch unvollkommnes Instrument aus dem Orient über Italien zu uns gekommen war, wurde im Laufe der Zeit, besonders durch Deutsche immer mehr vervollkommnet und vom 14ten Jahrhunderte an, zuerst in Hauptkirchen großer Städte, endlich auch in kleinen Kirchen, allgemeiner.

So sehr man auf die Vervollkommnung der Kirchenmusik und des Figuralgesanges bedacht gewesen war, so war doch der eigentliche Gemeindegesang sehr vernachlässiget; denn es wurden die Kirchengesänge nicht alle von der Gemeinde, sondern von dem Chore, oder von dem administrirenden Geistlichen und dem Chore gesungen, woran die Gemeinde indeß bei einigen Wechselgesängen (bei den Antiphonen) Theil nahm. Viel verlor auch der Kirchengesang dadurch, daß er lateinisch und mithin dem Volke unverständlich war. Nicht als ob gar keine deutschen Lieder vorhanden gewesen wären; denn wir besitzen noch eine deutsche Uebersetzung des Te deum laudamus aus dem 9ten Jahrhunderte, in einigen alten Gesangbüchern sind uns auch noch einige uralte deutsche Lieder erhalten, so wie von andern uns einige Nachrichten überliefert sind: sie dienten aber mehr zur häuslichen Erbauung als zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste.

Es waren aber auch in jenen Zeiten offenbare Gegner des Kirchengesanges aufgetreten. Der berühmte englische Theologe Johann Wiclef (starb 1387) nannte diejenigen Geistlichen, welche den Allerhöchsten mit Gesang priesen, Baalpriester. Mehrere Waldenser meinten, mit dem Singen werde nur thörichter Weise die Zeit verbracht.

§. 19. Luthers Verdienste um den Kirchengesang.

Luther erwarb sich unsterbliche Verdienste um den Kirchengesang. Er vereinigte auch alle Eigenschaften in sich, wodurch er in seiner Stellung unendlich viel zur Verbesserung dieses Theils der öffentlichen Gottesverehrung beitragen konnte. Er war nicht nur selbst tiefer Kenner und großer Verehrer der Musik und übte sie selbst aus, sondern er war auch Liederdichter und Anordner der Liturgie. Seine eigenen Worte bezeugen sowohl seine Liebe zur Musik und zum

Gesange, als auch die richtige Schätzung der Wirkung derselben auf die Gemüther. „Wer die Musicam verachtet", sagt er, „wie denn alle Schwärmer thun, mit dem bin ich nicht zufrieden. Denn die Musica ist eine Gabe und Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk. So vertreibet sie auch den Teufel und macht die Leute fröhlich. Man vergißt dabei alles Zorns, Unkeuschheit, Hoffart und anderer Laster. Ich gebe nach der Theologia der Musica den nächsten locum und höchste Ehre. Und man siehet, wie David und alle Heiligen ihre gottselige Gedanken in Verse, Reime und Gesänge gebracht haben." „Musicam habe ich allezeit lieb gehabt. Wer diese Kunst kann, der ist guter Art und zu allem Guten geschickt. Ein Schulmeister besonders muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. Singen ist die beste Kunst und Uebung. Es hat nichts zu thun mit der Welt, ist nicht vor Gericht noch in den Hadersachen. Sänger seyn auch fröhlich und schlagen die Sorgen mit Singen hinweg." Und der kursächsische Kapellmeister J. Walther erzählt: „Ich weiß und zeuge wahrhaftig, daß der heilige Mann Gottes, Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewesen, zu der Musica, Chorali und Figurali, große Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, und oftmals gesehen, wie der theure Mann von Singen so lustig und fröhlich im Geiste gewesen, daß er des Singens schier nicht satt werden und von der Musica so herrlich zu reden wußte." Und welchen Segen er als Liederdichter über die Kirche verbreitete, davon geben seine jetzt noch vorhandenen, theils von ihm aus dem Lateinischen übersetzten, theils ursprünglich von ihm gedichteten geistlichen Lieder, die zum Theil noch in unsere neuesten Gesangbücher übergegangen sind, den redendsten Beweis.

Er behielt die in der Kirche vorhandenen, späterhin zum Theil in Vergessenheit gerathenen, Melodien, die für alle Zeiten einen entschiedenen innern Werth haben, bei. Zu vielen

seiner ins Deutsche übersetzten, oder von ihm oder Andern gedichteten Lieder componirte er oder seine musikalischen Freunde, Melodien, die jetzt noch von Kennern als Meisterwerke gerühmt werden. Von den Collecten, Antiphonien und Responsorien wurden die, die sich durch ihren musikalischen Werth vor andern auszeichneten, ebenfalls beibehalten und mit der neuen Liturgie in Verbindung gebracht. Anfangs wurden noch die lateinischen Gesänge neben den deutschen gesungen (s. Augsburgische Conf. Art. 24. „Es ist in den öffentlichen Ceremonien der Messe keine merkliche Aenderung geschehen, denn daß an etlichen Orten deutsche Gesänge, das Volk damit zu lehren und zu üben, neben lateinischem Gesang gesungen werden.") bis auch jene allmählig verschwanden und lauter deutsche Lieder gesungen wurden.

Er ermunterte Dichter und Musiker zur Verfassung neuer Lieder und Melodien. „Es fehlen uns", sagt er, „Poeten und Musici, oder sind uns doch nicht bekannt, welche schöne und geistliche Gesänge, wie sie Paulus nennt, aufsetzeten, welche würdig wären, daß sie in der Kirche gesungen würden, denn man wird nicht viel finden, welche von hohem Geiste sind. Das sage ich deswegen, daß, wenn deutsche Poeten wo sind, sie angereizet werden, geistliche Lieder zu verfertigen." Durch die Bemühungen Luthers und durch seine von ihm erweckten und für die Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes begeisterten Freunde, so wie durch die Richtung, welche das große Werk der Reformation dem religiösen Geiste gab, erhielt der Kirchen-, besonders der Gemeindegesang eine veredelte Gestalt und kraftvolle Bedeutsamkeit.

Die Feinde der Reformation bekennen selbst, wie durch den verbesserten Kirchengesang dieselbe überall Eingang gefunden habe. Der Jesuit Adam Conzen behauptet dieses und giebt den Rath, man solle katholische Lieder verfertigen und fleißig singen lassen, so würde man die Lutheraner wieder

bekehren können, und der spanische Carmelit Thomas a Jesu sagte: „Man müßte sich wundern, daß die deutschen Lieder, welche meistens von Luther herkämen, die lutherische Religion so trefflich beförderten, indem dieselben nicht nur Katechismus- und Lehrlieder wären, und bald straften, bald ermahnten; sondern auch überall in der Kirche, in Privathäusern, auf dem Markte, in den Gassen und auf dem Felde, gesungen würden."

Von dieser Zeit an ist eine große Anzahl geistlicher Liederdichter und Componisten von Choralmelodien aus der protestantischen Kirche hervorgegangen, die uns einen überaus großen Schatz von geistlichen Liedern und Melodien hinterlassen haben.

So wie Luther den Kirchengesang zu befördern suchte, eben so sehr suchte ihn sein Zeitgenoß, der schweizerische Reformator Zwingli (starb 1531) lächerlich zu machen und vom Gottesdienste auszuschließen. Er trug dem Magistrate in Basel eine Bitte um Abschaffung der Musik singend vor, und als er gefragt wurde, was dieses sonderbare Benehmen bedeuten solle, antwortete er: dieses sey nicht sonderbarer, als wenn man Gott seine Bitten mit Gesang und Orgelspiel vortrage. Es läßt sich vermuthen, daß der fromme und biedere Reformator, ein eben so berühmter, wo nicht noch stärkerer musikalischer Dilettant als Luther, den Eingebungen des Kunstverächters Calvin folgte; denn nachdem Zwingli gefallen war, verbannte Calvin mit dem Kirchengesange und der ihn begleitenden Orgel, auch die Malerei aus der Kirche. In der Folge fand man aber, daß man mit dem Gesange das vorzüglichste Mittel, die Herzen zur Andacht zu erheben, einem witzigen Einfalle geopfert hatte, man sang wieder vor wie nach in der Kirche, und Simon Sulcer, Dr. der Theologie und Professor zu Basel (starb 1585) führte daselbst den Gebrauch der Orgel wieder ein. Es rührt aber daher noch der Verfall des Kirchengesanges in der reformirten Kirche.

Als Calvin nämlich die Sänger und Organisten verabschiedete, wurden ihre Besoldungen anderweitig verwendet; deshalb fehlte es in der Folge an der Möglichkeit, sie nach Würden zu besolden.

Seit der Reformation wurde der Choralgesang in der lutherischen Kirche allgemein und eigentlicher religiöser Volksgesang. Es wurde das Volk und besonders die Jugend im Singen fleißig unterrichtet und mit dem großen Reichthume der Melodien bekannt gemacht. Man errichtete selbst in kleinen Landstädten Chöre und Currenden, die an gewissen Tagen von Haus zu Haus zogen und Kirchenlieder sangen, oder singend über die Straßen gingen, wodurch neue Melodien bekannt und schon eingeführte in steter Bekanntschaft erhalten wurden. Aus diesen Chören gingen die Sänger hervor, welchen in den Kirchen die Leitung des Gesanges anvertraut wurde. In den Kirchen, die bis jetzt noch der Orgeln entbehrten, wurden solche angeschafft, und große Organisten in hohen Ehren gehalten; man reisete zu ihnen hin, um ihr kunstreiches Spiel zu hören, und Magisträte, welche das Glück hatten, solche Künstler in ihrer Stadt zu besitzen, verewigten ihr Andenken durch Bildsäulen und Marmor. Man verfaßte neue Gesangbücher und führte sie zum kirchlichen Gebrauche ein, verbesserte und vermehrte sie von Zeit zu Zeit, und die große Zahl der Gesänge und Melodien in denselben beweisen den überaus großen Schatz, den die protestantische Kirche hievon besaß und der unter dem Volke bekannt war.

§. 20. Verfall des Kirchengesanges in den neuern Zeiten.

Späterhin, und besonders im 18ten Jahrhunderte bis auf unsere Zeiten, gerieth der Kirchengesang sehr in Verfall. Es wurden manche Melodien dem Volke unbekannt und verschwanden allmählig aus unsern Kirchen. Man gab dieser Unbekanntschaft mit den Melodien nach und ließ in den neuen

Gesangbüchern die in Vergessenheit gerathenen weg. Die Vorsänger behalfen sich mit den wenigen bekannten Melodien und gebrauchten sie zu allen Liedern, wo es das Metrum nur irgend erlaubte, ja man theilte sogar die Strophen, um das Lied nach einer noch bekannten Melodie singen zu können. Manche Prediger waren nachgiebig genug, nur solche Lieder zu wählen, deren Melodien noch bekannt waren; so kam es denn, daß in manchen Gemeinden die Zahl der bekannten Melodien bis auf etwa ein Dutzend zusammenschmolz. Der Altargesang verstummte an manchen Orten ganz und gar, und aus dem Singen des Vaterunsers, der Einsetzungsworte, der Collecten und Antiphonien, wurde ein kaltes, seelenloses Ablesen. An den Chorgesang war lange nicht mehr gedacht. Die Sängerchöre in den Städten verschwanden eins nach dem andern, aus Mangel an Unterstützung.

Frägt man nach den Ursachen dieses Verfalles des Kirchengesanges, so sind sie mancherlei. Man bestrebte sich in niedern, so wie in höhern Schulen, vor allem die Verstandesbildung mit Vernachlässigung der Gemüthsbildung zu befördern. Der Gesangunterricht und die fromme Sitte, den Unterricht mit religiösem Gesange anzufangen und zu beendigen, verschwand ganz und gar. Die Sorge für irdische Bedürfnisse und die allgemeine Erschwerung ihrer Erwerbung, so wie der Einfluß einer gefälligen und falschen Philosophie, die sich sogar den Weg zu den Hütten der Armen bahnte, verdrängte das höhere geistige Leben und die häuslichen Andachtsübungen unserer frommen Vorfahren, die großen Theils in der Absingung religiöser Lieder bestanden. Die Geistlichen, deren Beruf es war, den Kirchengesang zu pflegen, vergaßen es über ihren theologischen Streitigkeiten, so wie sie zu wenig musikalische Bildung hatten, um den Einfluß, den Musik und Gesang über die menschlichen Gemüther ausübt, zu erkennen, und so vielseitig ihre gelehrte Bildung auch seyn mochte, so wurde doch ihre liturgische

Bildung sehr vernachlässiget, und ohne in die liturgischen Angelegenheiten der Kirche eingeweihet zu seyn, überkamen sie ein Amt, in welchem sie besonders durch Anordnung und Verwaltung der Liturgie auf das menschliche Gemüth einwirken sollten. Es entstand deshalb bei Manchen der Wahn, daß, wenn sie durch einen künstlich geordneten Vortrag nur den Verstand aufhellten, das Uebrige sich schon von selbst finden würde, und was außer diesen nach althergebrachter Weise zum Bestandtheile des Gottesdienstes gerechnet würde, sey Nebensache, diene höchstens zur Ausfüllung der Zeit.

In der neuesten Zeit, besonders seit der letzten Reformationsjubelfeier, ist man auf die Mängel des Kirchengesanges aufmerksam geworden und hat sich bestrebt, ihnen abzuhelfen. Man ist von der einseitigen Verstandesbildung in den Schulen zurückgekommen und hat den Gesangsunterricht in den Schulplan wieder aufgenommen. Man berücksichtiget bei der Bildung künftiger Cantoren und Schullehrer den früher vernachlässigten Unterricht in Musik und Gesang. Es sind hier und da, selbst auf dem Lande, kirchliche Sängerchöre errichtet, die theils zu musikalischen Aufführungen, theils zur Einführung eines verbesserten Gemeindegesanges, benutzt werden.

Gelehrte, musikalisch gebildete und mit der Liturgie vertraute Männer haben in eigends den Kirchengesang behandelnden Schriften diejenigen darüber belehrt, die von Amtswegen die Verpflichtung auf sich haben, ihn zu pflegen. Man ist beflissen gewesen, bei Bearbeitung neuer kirchlicher Gesangbücher den musikalischen Theil derselben zu verbessern, und durch neue Choralbücher und Anweisungen zum Orgelspiel sind die Organisten zu einer würdevollen Begleitung des Kirchengesanges angeleitet worden. Man hat sich bestrebt, den Gemüthern wieder diejenige religiöse Richtung zu geben, die unsern Vorfahren die Beschäftigung mit der Religion und ihren Uebungen zu einer angenehmen Pflicht machte.

Noch aber sind jene Veranstaltungen zur Verbesserung und Veredlung dieses Theils der öffentlichen Gottesverehrung nicht allgemein genug. Der veredelte Gesang kann in unsern Kirchen nur nach und nach, besonders durch das heranwachsende Geschlecht die Oberhand gewinnen; aber auch nur dann, wenn die geistlichen Behörden, Prediger, Cantoren, Schullehrer und Organisten in ihrem vereinigten Wirken, vielleicht länger als ein Menschenalter hindurch, nicht ermüden.

§. 21. Schriften über Kirchenmusik und Kirchengesang im Allgemeinen.

(Vgl. C. F. Becker musikalische Literatur s. 101 ff.)

Frick oder Friccius (Christoph), Pastor und Superint. zu Bardowick, Musik-Büchlein, oder nützlicher Bericht von dem Ursprunge, Gebrauch und Erhaltung christlicher Musik. Lüneburg, 1631 und 1743. 8. (22 Bog.).

Saubertus (Johann), Pastor zu St. Sebaldus in Nürnberg, Seelen-Musik. Nürnb. 1624. 4. (Es wird darin von der Musik überhaupt, deren Ursprunge, Natur und Gebrauch mit Anwendung auf die geistliche Musik gesprochen).

Hurtado (Thomas), de Chori ecclesiastici antiquitate, necessitate et fructibus.

Nivers (Gabriel Guillaume) Dissertation sur le Chant Gregorien. Paris 1683. (Sehr wichtig.)

Scheibel (Gottfried Ephraim). Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik, wie sie heutiges Tages beschaffen ist. Frankfurt und Leipzig 1721.

Schultze (Johann Nicol. Wilh.) De usu Musices in ecclesia Christiania (Dissertat.) Rostochii, 1729.

Scheibel (Gottfr. Ephraim). Die Geschichte der Kirchenmusik alter und neuerer Zeiten. Breslau 1738.

Oedmann (Jonas), Dissertatio historica de Musica sacra etc. Lundini Gothorum, 1746.

Kraft (Wilhelm Friedr. Dr.): Von dem rechten Gebrauch der Musik bei dem Gottesdienste. In dessen geistlichen Reden. Jena 1746.

Lindner (Georg Friedr.): Von dem rechtmäßigen und Gott wohlgefälligen Gebrauch der Musik. Königsberg 1747.

Betrachtungen über die Kirchenmusik und heiligen Gesänge derer Rechtgläubigen und ihrem Nutzen. Breslau und Leipzig 1766.

Gerbert (Martin): De Cantu et Musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. Typis San-Blasianis. 1774. 2 Bände, zusammen 1000 Seiten enthaltend, mit 112 Noten- und 35 Kupfertafeln.

Kinderling (Joh. Friedr.): Nöthige Berichtigung der kurzen wahrhaften Geschichte der ältesten Kirchengesänge (des Hrn. O. K. R. Tellers), besonders von Dr. M. Luther. Dessau 1782.

Knecht (Justin Heinr.): Abhandlung über das wahre Wesen der Kirchenmusik. Als Vorrede in seiner Partitur des 23 Psalms. Leipzig 1783.

Rambach (Aug. Jacob): Ueber Dr. M. Luthers Verdienst um den Kirchengesang, oder Darstellung desjenigen, was er als Liturg, als Liederdichter und Tonsetzer zur Verbesserung des öffentl. Gottesdienstes geleistet hat. Nebst Abdruck sämmtlicher Lieder und Melodien Luthers. Hamburg 1813.

Vogler (Georg Joseph): Choralsystem. Koppenh. 1800; deutsche Kirchenmusik. München 1807. Ueber Choral und Kirchengesänge. München 1814.

Natorp: Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten. Ein Beitrag zu den Vorarbeiten der Synoden für die Veredlung der Liturgie. Essen und Duisburg 1817.

Hoffmann (Heinr.): Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Ein literar-historischer Ver-

such. Mit einer Musikbeilage. Breslau 1832. (Vorzüglich!)

Häuser (Joh. Ernst): Geschichte des Christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesangs und der Kirchenmusik von der Entstehung des Christenthums bis auf unsere Zeit. Nebst Andeutungen und Vorschlägen zur Verbesserung des musikalischen Theiles des evangelischen Cultus. Ein historisch-ästhetischer Versuch. Quedlinburg u. Leipzig 1834.

Paix (Jacob): Kurzer Bericht aus Gottes Wort und bewährten Kirchenhistorien von der Musik, daß dieselbe fleißig in den Kirchen, Schulen und Häusern getrieben, und ewig soll erhalten werden. Laugingen 1589.

Mithob (Hector): Psalmodia christi ania, d. i. Gründliche Gewissensbelehrung, was von der christl. Musika sowohl vocali als instrumentali zu halten. Wittenberg 1665.

Raupach (Christoph): Veritophili deutsche Beweisgründe, worauf der rechte Gebrauch der Musik, beides in den Kirchen und außer denselben, beruht rc. Hamburg 1717.

Reinhart (Aug. Wilh.): Ausführliches theologisches Bedenken von unbilliger Abschaffung und Veränderung alter Kern- und Kirchenlieder in den Gesangbüchern rc. Frankfurt und Leipzig 1738.

Martius: Beweis, daß eine wohleingerichtete Kirchenmusik Gott wohlgefällig, angenehm und nützlich sei. 1762.

Fiedler (Samuel Christ.): Zufällige Gedanken über den wahren Werth und moralischen Nutzen einer harmonischen und zweckmäßigen Kirchenmusik. Friedrichsstadt 1790.

Adami (Ernst Dan.): Philosophisch-musikalische Betrachtung über das göttliche Schöne der Gesangweise in geistlichen Liedern beim öffentlichen Gottesdienst. Breslau 1755.

Riederer (Joh. Bartholom.): Abhandlung von Einführung des deutschen Gesanges in die evangelisch-lutherische Kirche überhaupt rc. Wobei auch von den ältesten Ge-

sangbüchern und Liedern, so bis zu Luthers Tode herausgegeben uud verfertigt worden, gehandelt wird. Nürnberg 1759.

Schöber (Dav. Gottfr.): Beitrag zur Liederhistorie, betreffend die evangelischen Gesangbücher, welche bei Lebzeiten Lutheri zum Druck befördert worden. Leipzig 1759. Zweiter Beitrag. Ebendas. 1760.

Baumann (Joh. Gottfr.): Schediasma historico-theologicum de Hymnis et Hymnopoeis veteris et recentioris ecclesiae etc. Bremae. 1765.

Holzapfel (Joh. Gottl.): Von der Verbesserung und Verfeinerung des Kirchengesanges. Cassel 1789.

Wilke (Friedr.): Ueber den jetzigen Verfall des Kirchengesanges und über seine Verbesserung. In d. Leipz. musik. Zeitg. Bd. 18. S. 97. u. 113.

Beck (Adolph): Dr. Martin Luthers Gedanken über die Musik. Zur Beförderung des Kirchengesanges, aus dessen Werken gesammelt und mit Anmerkungen und Beilagen begleitet. Berl. u. Posen 1825.

Weber (Gottfr.): Ueber das Wesen des Kirchenstyls. Cäcilia 1825. Bd. 3. S. 173—204. Mit vielen Notenbeispielen.

Saemann (Karl Heinr.): Der Kirchengesang unserer Zeit. Königsb. 1834. (Trefflich!)

Frantz (Klamer Wilh.): Ueber Verbesserung der musikalischen Liturgie in der evangelischen Kirche, besonders auf dem Lande. Halberst. 1819.

Rußwurm (Joh. Wilh.): Musikalische Altaragende. Ein Beitrag zur Erhebung und Belebung des Cultus. Hamburg 1826.

Rohleder (Friedr. Traug.): Die musikalische Liturgie in der evangelisch-protestantischen Kirche. Für Liturgen und Kirchenmusiker, insbesondere alle Prediger, Cantoren und Organisten. Glogau 1828. (Ein vorzügliches Werk.)

Keßler (Fr.): Der musikalische Kirchendienst. Ein Wort für Alle, denen die Beförderung des Cultus am Herzen liegt. Iserlohn 1832. Dessen kurze und faßliche Andeutungen einiger Mängel des Kirchengesanges. Ebendas. 1832.

Rohleder (Friedr. Traug.): Vermischte Aufsätze zur Beförderung wahrer Kirchenmusik. Löwenberg 1833.

§. 22. Allgemeine Vorerinnerung.

Aus der §. 10. angeführten Eintheilung des Kirchengesanges würden sich die Hauptabschnitte dieser Schrift ergeben; da aber der Figuralgesang zu künstlich ist und größere Vorbereitungen, Anstalten und Kunst voraussetzt, als allgemein gefunden werden, so wird er hier ausgeschlossen, und es bleiben als Haupttheile der Gemeinde-, Altar- und Chorgesang übrig, welche in den einzelnen Abtheilungen abzuhandeln sind.

Erste Abtheilung.

Der Gemeindegesang.

§. 23. Vorerinnerung.

Um unserm Zwecke zu genügen, betrachten wir den Gemeindegesang erst im Allgemeinen, dann aber insbesondere das, was zu seiner Ausführung dem Vorsänger und Organisten überhaupt und jedem insbesondere zu wissen nöthig ist und von ihnen beobachtet werden muß.

Erstes Capitel.

Der Gemeindegesang überhaupt.

§. 24. Begriff des Gemeindegesanges.

Unter dem Kirchengesange verdient der Gemeinde- oder Choralgesang, oder wie ihn Herder sehr treffend nennt,

der religiöse Volksgesang, die erste Stelle. Er wird auch, weil er seine Form oder seinen abgemessenen Gang vom Papst Gregorius I. oder dem Großen erhalten hat, der gregorianische Gesang genannt. Man versteht darunter den in gleichmäßigen Tacttheilen langsam fortschreitenden, gemeinschaftlichen Gesang religiöser Lieder nach bestimmten, für jede Hauptabtheilung (die man gewöhnlich Vers, eigentlich Strophe nennt) wiederkehrenden Melodien.

§. 25. Zweck des Gemeindegesanges.

So wie der Zweck aller äußern Gottesverehrung ist, die innere zu befördern, so auch der des Gesanges. Sein nächster Zweck ist Erhebung zur Andacht und Stimmung der Gemüther zu religiösen Gefühlen; insbesondere aber sollen durch ihn die religiösen Empfindungen, wovon eben das Gemüth bewegt ist, eine gemeinschaftliche Sprache, einen gemeinsamen Ausdruck erhalten, der gerade dieser Gemeinschaftlichkeit wegen um so erhebender und rührender ist.

§. 26. Angemessenheit, Wichtigkeit und Würde des Gemeindegesanges.

Wenn man auch dem Gemeindegesange nicht einen Vorzug vor den andern Bestandtheilen des Gottesdienstes einräumen will, so ist er doch wenigstens eben so wichtig, würdevoll und unentbehrlich, als diese. Wenn ich hier auf das zurückweise, was §. 12. über den Werth und die Wichtigkeit des Kirchengesanges überhaupt gesagt ist, so will ich hier noch anführen, was Sulzer unter dem Artikel: Lied, über den Gemeindegesang insbesondere sagt:

„Daß das von Musik begleitete Lied eine ausnehmende „Kraft habe, die Gemüther der Menschen völlig einzunehmen, „ist eine aus der Erfahrung aller Zeiten und Völker bekannte „Sache: denn schon der Gesang ohne vernehmliche Worte, „so wie er sich zum Liede schickt, hat eine große Kraft, Em-

„pfindungen zu erwecken; kommen nun noch die eigentlichsten, „auf denselben Zweck abzielenden Vorstellungen hinzu, und „wird beides durch das Bestreben des Singenden, seine Töne „recht nachdrücklich, recht empfindungsvoll vorzutragen, noch „mehr gestärkt: so bekommt das Lied eine Kraft, der in dem „ganzen Umfange der schönen Künste nichts gleich kommt. „Denn das bloß Mechanische des Singens führt schon etwas, „den Affekt immer mehr verstärkendes in sich. Die höchste „Wirkung aber hat dasjenige Lied, welches von vielen Men„schen zugleich feierlich abgesungen wird, weil alsdann die lei„denschaftlichen Eindrücke am stärksten werden, wenn mehrere „zugleich sie äußern. Unter den wichtigsten Gelegenheiten, „großen Nutzen aus den Liedern zu ziehen, sind die gottes„dienstlichen Versammlungen, zu deren Behuf unter allen ge„sitteten Völkern alter und neuerer Zeiten besondere Lieder ver„fertigt worden. Von allen zu Erweckung und Bekräftigung „wahrer Empfindungen der Religion gemachten, oder noch zu „machenden Anstalten ist gewiß keine so wichtig, als diese. „Schon dadurch allein, daß jedes Glied der Versammlung das „Lied selbst mitsingt, erlangt es eine vorzügliche Kraft über „die beste Kirchenmusik, die man bloß anhört. Denn es ist „ein erstaunlicher Unterschied zwischen der Musik, die man „hört, und der, zu deren Aufführung man selbst mitarbeitet. „Die geistlichen Lieder, die bloß rührende Lehren der Religion „in einem andächtigen Tone vortragen, bekommen durch das „Singen eine große Kraft; denn indem wir sie singen, em„pfinden wir auch durch das bloße Verweilen auf jedem Worte „seine Kraft weit stärker, als beim Lesen.“

Es giebt außer dem Gemeindegesange in unsern Kirchen keine andere Einrichtung, durch welche Alle auf gleiche Weise nicht bloß leidend, sondern selbstthätig sich zur gemeinschaftlichen Andacht ermuntern, ihre Empfindungen vereint ausströmen und sich einander mittheilen, und durch dieses Gemeinsame sich darin erhalten und sie verstärken könnten. Was kann

rührender und erhebender sein, als ein aus dem Munde aller angestimmtes Dank = oder Loblied, oder eine dem höchsten Wesen in andächtiger und heiliger Stimmung gemeinschaftlich vorgetragene Bitte! Die Wirkung des Gemeindegesanges wird besonders dann recht klar, wenn einer, durch besondere Veranlassungen erregte und Alle beherrschende Stimmung der versammelten christlichen Gemeinde Gelegenheit gegeben wird, ein Lied anzustimmen, das durch Melodie und Inhalt mit jenen Empfindungen harmonirt. Es wird Niemand dies in Zweifel ziehen, der ein aufmerksamer Beobachter der auffallenden Wirkung des bei besonders feierlichen Gelegenheiten angestimmten Liedes: „Eine feste Burg ist unser Gott", gewesen ist. Ich kann nicht ohne Rührung an die in dem ganzen Aeußeren jedes Einzelnen der Versammlung bemerkbare hohe Freudigkeit des Glaubens zurückdenken.

§. 27. Folgerungen aus der Wichtigkeit des Gemeindegesanges.

Da der Gemeindegesang ein so wichtiger und unentbehrlicher Theil unseres öffentlichen Gottesdienstes ist, so sollten alle die, welchen die Einrichtung des öffentlichen Gottesdienstes übertragen ist, sich ein ernstliches Geschäft daraus machen, alles, was dazu gehört, aufs Beste einzurichten. In den neuesten Zeiten haben zwar Viele die Wichtigkeit dieser Sache erkannt, aber sie wird nicht allgemein so nachdrücklich gefühlt, als sie unsern Voreltern fühlbar gewesen zu sein scheint; denn vor Zeiten wurde das Absingen der Kirchenlieder mehr, als jetzt, als eine wichtige Sache angesehen. Ob es gleich nicht an einer beträchtlichen Anzahl alter und neuer sehr guter geistlicher Lieder fehlt, so wird doch der Gesang selbst in vielen Gemeinden vernachlässigt, und dies beweist, daß es noch nicht allgemein anerkannt ist, was derjenige an dem öffentlichen Gottesdienste verschuldet, der den Gemeindegesang verfallen oder denselben in seinem Verfalle liegen läßt.

Am meisten ist es hohe Pflicht der Cantoren, Schullehrer und Organisten, weil ihnen die Führung und Leitung des Gemeindegesanges ganz besonders anvertraut ist, sie deshalb durch ihre amtliche Stellung die meiste Gelegenheit und heilige Verpflichtung auf sich haben, lehrend und leitend auf die Veredlung desselben einzuwirken, sich von der hohen Wichtigkeit dieser Angelegenheit zu überzeugen, alle die Kenntnisse und Fertigkeiten sich anzueignen, die zur Ausführung eines vollkommenen Gesanges nöthig sind und mit ausdauerndem Eifer darauf hinzuwirken, daß der Gemeindegesang diejenigen Eigenschaften erhalte, wodurch der hohe Werth desselben erst recht fühlbar wird.

§. 28. Eigenschaften des Gemeindegesanges.

1) Genauigkeit.

Nicht jeder Gesang, den man in den Kirchen von den Gemeinden hört, vermag jene Wirkungen hervorzubringen; die Bewegung des Gemüths durch Gesang ist von gewissen Erfordernissen, die sämmtlich vereint dazu wirken, abhängig. Die Eigenschaften, wodurch der Gemeindegesang die beabsichtigte Erregung und Unterhaltung einer bestimmten Empfindung bewirkt, sind aber:

1) Genauigkeit. Diese Genauigkeit beim Gemeindegesange erfordert:

a) Daß jedes Lied nach rechter Melodie gesungen wird. Diese Forderung bezieht sich nicht nur darauf, daß zwischen dem Liede und der Melodie eine genaue metrische Uebereinstimmung herrsche, d. h. daß alle Verse oder Zeilen einer Strophe, so wie die ganze Strophe ihren abgemessenen eigenen Ton in der Melodie finden, ohne daß eine Zeile oder die Sylbe einer Zeile überbliebe oder fehle; sondern auch und insbesondere darauf, daß unter mehreren zu einem Liede vorhandenen Melodien diejenige dazu gewählt werde,

die hinsichtlich ihres Charakters mit dem Inhalte des Liedes die meiste Uebereinstimmung hat. Ausführlichere Belehrungen hierüber werden weiterhin folgen.

b) Daß jede Melodie ohne Abweichung gesungen werde, oder doch den Ausdruck entstellende Abweichungen nicht von Neuem entstehen. —

c) Daß der Ton Aller wie Ein Ton ist, d. h. daß jeder denselben richtigen Ton zu jeder Sylbe rein singt, und alle ihn gleichzeitig wie aus Einem Munde hören lassen, so daß keiner früher eintritt und keiner länger forttönt.

§. 29. Fortsetzung.

2) Geläufigkeit.

Von jedem Liede, das in der Kirche gesungen wird, sollte die Melodie der singenden Gemeinde so geläufig sein, daß sie ohne Fehler von Allen angestimmt und gesungen werden kann; geringstens sollte sie doch dem größten Theile der Gemeinde so weit bekannt sein, daß sie durch den richtigen Vortrag des Vorsängers oder Organisten leicht dahin geleitet und darin erhalten werden kann, und die Wenigen, welchen sie nicht bekannt genug ist, sie durch das Hören und leise Mitsingen allmählig lernen. Es ist nichts Andachtstörenderes, als wenn ein Lied gesungen wird, dessen Melodie nicht hinreichend bekannt ist; denn nicht genug, daß der, der mit der Melodie nicht im Reinen ist und unsicher danach herumtappt, seine Aufmerksamkeit nicht auf den Inhalt des Liedes richten kann, so stört das unrichtige und unsichere Singen der Gemeinde oder einzelner Glieder derselben, schon an sich die Andacht.

§. 30. Fortsetzung.

3) Einfachheit.

Jeder Gesang muß so vorgetragen werden, wie ihn der Componist aufgezeichnet hat, d. h. es dürfen beim Singen

keine anderen Töne gehört werden, als die, die in der vorgeschriebenen Melodie enthalten sind. Willkührliche Abweichungen von der Melodie darf sich in einzelnen Fällen ein musikkundiger Sänger beim Solosingen eines profanen Gesanges allerdings erlauben, niemals aber sollten sie bei dem Choralgesange Statt finden; denn er ist in seiner authentischen, einfachen Form das Eigenthum einer Kirche, und er würde bei den Abweichungen von der einfachen Melodie, die so verschieden seyn können, endlich seine eigenthümliche Form und damit seine allgemeine Verständlichkeit und seinen Charakter, gänzlich verlieren. Gegen die Einfachheit im Singen der Choräle streitet es nun, wenn man eine große Anzahl von Tönen hört, die in einer richtig vorgeschriebenen Melodie gar nicht stehen. Es ist ein beinahe allgemein eingerissenes Uebel, daß die Melodien durch sogenannte Schnörkel verunstaltet werden. Man hört ungehörige Vorschläge; um von einem Tone der Melodie auf einen andern zu kommen, werden die dazwischen liegenden Töne mitgesungen; es werden Doppelschläge, Mordenten, Nachschläge, Triolen u. s. w. angebracht; die Töne werden öfters getheilt; oft wiederholen einzelne Sänger, besonders am Schlusse eines Satzes, mehrere von der Gemeinde schon ausgesungene Töne mit einem neuen Ansatze der Stimme, um eine Fermate zu bilden u. s. w. Man höre eine singende Gemeinde und überzeuge sich, wie durch solche geschmacklose Verzierungen (was sie nach der beschränkten Meinung Vieler sein sollen) der Gesang verunstaltet wird, die noch um so widriger werden, je mehr bei den Einzelnen dieselben von einander abweichen.

Gegen die Einfachheit des Gemeindegesanges streitet auch das willkührliche Secundiren der Melodie von einzelnen Sängern. Bei dem jetzigen Stande der Dinge darf der Gemeindegesang durchaus nur unisono gesungen werden. In jeder Gemeinde giebt es aber Sänger, welchen das Unisono-Singen nicht ansteht; sie weichen von der Stimme der Me-

lodie aus und singen eine sekundirende Stimme, die sie nach Belieben bald im Alte, bald im Tenor, bald im Baß nehmen. Es steht von unmusikalischen Sängern aber gar nicht zu erwarten, daß sie in den Zwischenstimmen immer die richtige Harmonie treffen; es kann deshalb nicht anders sein, als daß mancherlei Mißgriffe gethan werden, die zu der harmonischen Begleitung der Orgel nicht passen, und deshalb Uebellaute hervorbringen, die alsdann besonders zum Vorschein kommen, wenn der Organist minder gewöhnliche Accorde spielt, welche dem unmusikalischen Sänger nicht geläufig sind. So lange der Gemeindegesang nicht kunstmäßig mehrstimmig gelehrt wird und richtig gesungen werden kann, muß dem willkührlichen Secundiren möglichst vorgebeugt und auf keine Weise, durch halbe Maßregeln der Gesanglehrer oder durch eigenes Beispiel des Vorsängers, Vorschub geleistet werden.

§. 31. Fortsetzung.

4) Ausdruck.

Ein Gesang ist ausdrucksvoll, wenn der innere bewegte Gemüthszustand, worin der Singende durch den, vermöge seiner Einbildungskraft aufgefaßten Inhalt des Liedes gesetzt worden ist, durch den Ton der Stimme sich so darstellt, daß der Hörende von derselben Empfindung bewegt wird, die der Singende durch seinen Gesang äußern will. Ein ausdrucksvoller Gesang erfordert aber sehr viel, viel mehr Kenntnisse, Vorbereitungen und Uebungen, als man von musikalischen Sängern erwarten darf und ihnen geben kann. Das Höchste zu erreichen, so daß jeder einzelne Sänger einer Gemeinde dem Inhalte des Liedes gemäß den Ton modificire, ist schon an sich, bei der verschieden aufgeregten Thätigkeit des Gemüths selbst musikkundiger Mitglieder einer großen Versammlung, wenn nicht unmöglich, doch äußerst schwer.

Man muß sich also schon zufrieden stellen, wenn nur im Allgemeinen der Ausdruck nicht verfehlt wird.

Man meine nicht, daß der Ausdruck durch die Melodie schon gegeben sei; der Sänger muß ihr erst Leben geben. Die ausdrucksvollste Melodie wird schal, wenn sie der Sänger seelenlos vorträgt; so wie eine schlechte Melodie, durch den Geist, den der Sänger hineinzulegen weiß, gewinnt.

So wichtig der rechte Ausdruck bei einem Gesange ist (denn er werde noch so richtig und geläufig von einer Gemeinde gesungen, und es fehlt ihm der Ausdruck, so fehlt ihm das eigentlich Belebende und Eindringliche), so wenig geschieht doch dafür bei der Bildung zu demselben; in den meisten Fällen ist der Lehrmeister im Gesange zufrieden, wenn die Melodie nur richtig und geläufig gesungen wird. Die Ursache dieser Vernachlässigung liegt nun entweder in der Unkunde von dem Wesen und der Wirksamkeit des Gesanges überhaupt, oder in der Gleichgültigkeit dagegen, oder auch darin, daß man die Beschwerden scheuet, die mit dem Unterricht in einem ausdrucksvollen Gesange nothwendig verbunden sind. Der Umfang der Vorbereitungen zu einem ausdrucksvollen Gesange wird sich von selbst ergeben, wenn ich die Haupterfordernisse desselben in den zunächst folgenden §§. anführe.

§. 32. Fortsetzung.

a) Verständniß des Inhaltes des Liedes. Was der Sänger äußerlich durch seinen Gesang ausdrücken will, davon muß er innerlich bewegt und ergriffen sein. Diese innere Bewegung wird aber durch den Inhalt des Liedes hervorgebracht und bedingt; sie kann also nicht entstehen, wenn der Sänger den Inhalt nicht versteht und richtig auffaßt. Was dem Menschen aber unverständlich ist, das gleitet an seiner Seele vorüber, seine Einbildungskraft faßt es nicht so auf, daß er dadurch in einen besonderen Zustand

versetzt werden könnte; er wird nicht zu einer solchen erhöheten Thätigkeit gereizt, die ihn drängt, seinen Gemüthszustand auszudrücken. Ohne Verständniß des Inhalts des Liedes ist es also nicht möglich, es mit dem Ausdrucke zu singen, den es erfordert.

§. 33. Fortsetzung.

b) Richtige Aussprache. Der Gesang erhält seine Bestimmtheit und volle Verständlichkeit durch untergelegte Worte. Jede Rede aber, wenn sie verständlich und eindringlich werden soll, erfordert hauptsächlich, daß jedes Wort richtig, rein und vernehmlich ausgesprochen werde. Ohne richtige und verständliche Aussprache jedes Worts eines Liedes, ist ein ausdrucksvoller Gesang nicht zu erreichen, daher diese eine der ersten Forderungen an jeden Sänger ist. Wie viel aber hieran fehlt, davon kann man sich beim Anhören des Gesanges in jeder Kirche überzeugen; denn in der Regel kann man den Text nicht allein nicht verstehen, sondern öfters werden die Laute eines Tons so falsch und verschieden angegeben, daß es schwer fällt, den richtigen herauszufinden.

§. 34. Fortsetzung.

c) Ein guter Ton der Stimme. Zum ausdrucksvollen Gesange gehört auch ein guter Ton der Stimme. Eine gute Stimme ist freilich ein Geschenk der Natur, und wem sie versagt ist, der kann sie sich mit aller Kunst und Mühe nicht aneignen; aber doch wird eine von Natur schlechte Stimme durch Bildung erträglich. Selbst von einem guten Tone der Stimme vorgetragen, verliert der Gesang sein Wohlgefälliges, wenn die Töne nachlässig und unrein erschallen. In einer großen Versammlung von Sängern allerlei Art, wie sie unsere Kirchen darbieten, darf man nicht erwarten, daß alle gute und wohltönende Stimmen haben;

wenn nur die Töne **rein, gleichmäßig, bestimmt** und mit gehöriger Anwendung der Sprachwerkzeuge erschallen. Wie viel aber auch hieran noch fehlt, können wir in jeder Kirche hören; es ist auch nicht befremdend, wenn man erwägt, wie wenig in dieser Hinsicht zur Bildung eines guten Gesanges geschieht.

§. 35. Fortsetzung.

d) **Richtiges Maaß der Stärke der Stimme.** Weiter gehört auch zu einem ausdrucksvollen Gesange, daß das Singen mit dem Inhalte und Geiste des Liedes und mit dem Charakter der Melodie übereinstimme. Es ist verkehrt und abgeschmackt, ein Sterbe- oder Bußlied auf dieselbe Weise zu singen, wie ein Lob- oder Danklied. So verschieden der Inhalt der Lieder ist, so verschieden muß auch ihr Vortrag sein, bald lebhaft, stark, froh, majestätisch, zuversichtlich; bald sanft, klagend, bittend, flehend, schwermüthig u. s. w. Es ist von geringem Werthe, wenn in einigen neuern Gesangbüchern der Vortrag, den der Inhalt eines Liedes erfordert, durch Ueberschriften angedeutet ist, wenn nicht Vorsänger und Organisten den Ausdruck dem Geiste und Inhalte des Liedes angemessen einzurichten wissen, und so lange nicht die Gemeinden eine solche Vorbildung erhalten haben, daß sie diese Unterschiede aufzufassen fähig sind und ihre Stimme danach zu modificiren verstehen. So wie die Sachen jetzt noch stehen, werden alle Lieder ohne Unterschied mit gleich starker Stimme vorgetragen, und wenn die Melodie nicht auf eine sprechende Weise die Empfindung des Liedes ausdrückt, so vermag es der Vortrag in der jetzt noch allgemein herrschenden Art des Singens ganz und gar nicht. Wenn nun ein geistvoller Vortrag unserer Kirchenlieder jetzt noch ein frommer Wunsch ist, und nur durch vielleicht ein Menschenalter hindurch fortgesetzte Bildung im Gesange allmählig erreicht werden kann, so sollte

doch, um den Ausdruck im Gesange nicht ganz und gar zu vernachlässigen, dahin gestrebt werden, daß zwischen den einzelnen Stimmen ein rechtes Maaß wenigstens der Stärke oder Schwäche des Tons beachtet werde. Ein großes Uebel bei dem Vortrage unseres Kirchengesanges, das wir in jeder Kirche sonntäglich hören können, ist: daß einzelne Sänger sich zu sehr anstrengen, um recht kräftige Töne hervorzubringen; sie überschreien oft mit ihrer Stimme die ganze Versammlung, und ihr Gesang wird um so unangenehmer und die Andacht störender, je weniger gebildet ihre Stimme ist. Besonders gellend erschallen die durch übermäßige Anstrengung der Kehle hervorgebrachten starken Töne der Knaben und mancher weiblichen Stimmen.

Andere Glieder der Versammlung hingegen lispeln oder murmeln den Gesang nur mit, oder schweigen ganz, entweder weil sie selbst die Fehler ihrer Stimme fühlen, oder sich zu vornehm dünken, ihre Stimmen mit den Stimmen Aller erschallen zu lassen, oder endlich aus Liebe zur Bequemlichkeit. Nachtheilig wird dies jedenfalls für den Ausdruck des Gesanges; denn abgesehen davon, daß ein solches Gemurmel oder Gelispel durch die Stimmen der übrigen gedeckt wird und daher nur die benachbarten Glieder stören kann, so entsteht nur durch die gleichmäßige Theilnahme Aller die Kraft und Fülle des Gesanges, wodurch er mit unwiderstehlicher Gewalt in die Gemüther der Menschen eindringt.

Ueberhaupt ist ein gemäßigt starker Vortrag des Gemeindegesanges von allen Mitgliedern der angemessenste. Ertönen aber die weiblichen Stimmen nicht frei und hell, und wird die Kraft der männlichen zu sehr verhalten, so wird der Gesang zu weichlich; es fehlt ihm das Erhebende, das Feuer und die Kraft und er gewährt einem nicht verweichlichten Gemüthe auf die Dauer keine Befriedigung.

Durch eine zu starke Stimme wird er rauh, hart und eckig; es geht der musikalische Wohllaut verloren.

§. 36. Fortsetzung.

e) Richtige Bewegung. Ein ausdrucksvoller Gesang hängt auch von der Bewegung ab. Ein zu langsamer Gesang wird schleppend und ermüdend, wenn nicht jeder Ton seiner ganzen Länge nach fest und voll ausgehalten wird, was aber von allen Gliedern unserer Kirchengemeinden nicht zu erwarten steht. Viele stoßen bei einem solchen langsamen Gesange die Töne kurz heraus und pausiren bis zum Eintritt des folgenden Tons; andere geben den Ton stark genug an, aber er bleibt sich nicht gleich, sondern schwindet allmählig. Durch diese Ungleichheit verliert aber der Gesang an Kraft, Fülle und Wirksamkeit. Im Gegentheile benimmt ein zu geschwindes Singen dem Kirchengesange seine ihm eigene Würde und hat insbesondere die Nachtheile: daß ein Theil der Sänger den übrigen nicht so geschwind folgen kann und deswegen zurückbleibt, wodurch die Einheit im Gesange gestört wird; daß einige die eben zu singende Reihe in der Zwischenpause durch geschwindes Ueberlesen erst ihrem Gedächtnisse einprägen und die Augen vom Buche schlagend in die Kirche hineinsingen; daß bei der langsamen Fassungskraft der meisten Mitglieder der Kirchengemeinden, der Aufmerksamkeit nicht Zeit gelassen wird, den Inhalt der Worte zu fassen, weil ihre ganze Kraft auf das richtige Wiedergeben der Worte gerichtet ist. Die richtigste Bewegung ist wohl die, wenn jeder Ton die Länge erhält, die eine halbe Taktnote in dem gewöhnlichen Viervierteltakte erfordert. Indessen macht der Inhalt des Liedes hierin eine Aenderung, denn Lieder fröhlichen Inhalts erfordern einen geschwindern, und traurigen Inhalts einen langsamern Vortrag.

Noch andere Erfordernisse zur Ausführung eines ausdrucksvollen Gesanges liegen ausschließlich in der Gewalt des

Vorsängers oder Organisten, als: unter mehrern Melodien die Wahl der dem Geiste und Inhalte des Liedes angemessenste, die richtige Tonhöhe und Erhaltung in derselben u. s. w. und werden weiterhin näher beleuchtet werden.

§. 37. Jetziger Verfall des Gemeindegesanges.

Daß der Gemeindegesang in den meisten Kirchen in Verfall gerathen ist, daß er das nicht ist und wirkt, was er sein und wirken sollte: darüber herrscht unter den Musikverständigen und Predigern, die von der Wirkung des Gesanges auf das menschliche Gemüth Ueberzeugung erlangt haben, nur Eine Stimme. Man gehe hin in die Kirchen und man wird in vielen, ja in den meisten ein gedanken- und empfindungsloses, barbarisches Schreien der Gemeinde hören, in das unterbrechungsweise die Schulknaben mit gellenden Stimmen einfallen; man wird ein Ziehen und Schleppen der Melodien bemerken, wobei sich einzelne Stimmen durch vorlautes Schreien und übermäßiges Aushalten einzelner Töne auszuzeichnen suchen; man wird ein willkührliches Abweichen von der wahren Melodie und Nebentöne von einzelnen Sängern hervorbringen hören, die die Harmonie aufheben und nur durch die Gewalt der Orgel verdeckt werden; man wird sich überzeugen, daß hie und da die Unbekanntschaft mit unsern Kirchenmelodien so groß geworden ist, daß die christliche Gemeinde sich vielleicht nur noch auf ein Dutzend beschränken muß. Wie kann man sich darüber wundern, wenn man gewahr wird, wie groß die Gleichgültigkeit gegen den Kirchengesang geworden ist, wie mancher Prediger ihn nur des Herkommens und seiner Erholung wegen beibehalten zu müssen glaubt und ihn möglichst zu vermindern sucht, wie viele Vorsänger so unwissend und ungeübt sind, daß sie es öfters nicht ahnen, wie sehr der Inhalt eines Liedes mit der von ihnen dazu gewählten Melodie einen grellen Contrast bildet, daß sie oft manche kräftige

Melodie nicht anzustimmen vermögen, und eben so oft eine sonst bekannte Melodie in unrichtiger Tonhöhe anheben; wie so mancher Organist, besonders auf dem Lande, so gar keine Begriffe von einem erbaulichen Orgelspiel hat, sondern vielmehr noch durch schlechte Vor- und Zwischenspiele und stümperhafte Begleitung des Chorals die wenige Andacht aus den Gemüthern der Menschen herausspielt.

Diese Schilderung ist nicht übertrieben; wenn sie auch nicht in allen Stücken auf jede evangelische Kirchengemeinde passen mag, so wird man doch in den meisten zu einem oder dem andern Belege finden. Nur einzelne Kirchen, die das Glück gehabt haben, eine Reihe gesangliebender und gesangkundiger Prediger, Cantoren und Organisten besessen zu haben, machen hiervon eine ehrenwerthe Ausnahme.

§. 38. Mittel zur Beförderung eines erbaulichen Gemeindegesanges.

1) Das erste und nothwendigste Mittel, einen erbaulichen Gemeindegesang zu befördern, ohne welches kein anderes fruchtet, ist die Bildung tüchtiger Vorsänger und Organisten. Sie müssen nicht nur mit den Kenntnissen und Fertigkeiten, die zur Führung eines erbaulichen Gesanges nothwendig sind, ausgerüstet, sondern auch Männer seyn, die von der Wirkung, dem Werthe und der Würde des Gesanges, so wie der gottesdienstlichen Feier überhaupt, überzeugt sind; sie müssen selbst religiöse Menschen und für Erweckung und Erhaltung der Religiosität ihrer Gemeinden begeistert sein. Bei vielen, ja bei den meisten Schullehrerseminarien wird die musikalische Bildung, besonders die Anleitung zum Orgelspiel sehr vernachlässiget, oder sie ist doch nicht durchgreifend genug; es sind mir sogar einige bekannt, wo weiter kein Unterricht in Musik gegeben wird, als den sich die Zöglinge außer den Unterrichtsstunden unter einander ertheilen, wo ein halbes Jahr hindurch große Oratorien und

andere Gesangstücke eingeübt werden, aber an eine gründliche Belehrung über den Kirchengesang nicht gedacht wird. Was läßt sich unter solchen Umständen für die Veredlung desselben und für ein erbauliches Orgelspiel erwarten?

2) Eine Verbesserung des Kirchengesanges muß von der Schule ausgehen. Erwägt man den Einfluß desselben auf das religiöse Leben der Menschen, so möchte kaum ein Unterricht, außer dem eigentlich religiösen, von größerer Wichtigkeit sein, als der Unterricht im Kirchengesange; er sollte dem Schreiben, dem oft im Uebermaaß getriebenen Kopfrechnen, dem bunten Mancherlei sogenannter gemeinnütziger Kenntnisse und dem Singen weltlicher Lieder, vorangehen. Kann man einen eigentlichen Unterricht im Gesange nach musikalischen Zeichen nicht erzielen, so sollte doch, wenigstens die Kirchenmelodien richtig und erbaulich zu singen, überall mechanisch eingeübt werden.

3) Ein herrliches Mittel, den in der Schule begonnenen Unterricht im Gesange fortzusetzen und zugleich erwachsenen Mitgliedern der Gemeinde, die in ihrer Jugend eines eigentlichen Gesangunterrichts entbehrten, Anleitung zum richtigen und erbaulichen Gesange zu geben und auch durchgreifender und schneller eine Vervollkommnung des Kirchengesanges zu bewirken, sind die in neuern Zeiten hie und da errichteten kirchlichen Sängerchöre. Ich halte ein solches Institut für die Kirche von solcher Wichtigkeit, daß ich in einem eigenen Abschnitte mehr darüber zu sagen, mich veranlaßt finde.

4) Außer diesen Mitteln zur Veredlung des Kirchengesanges giebt es noch andere, die, obgleich sie weniger wirksam, doch nicht zu vernachlässigen sind, z. B. gelegentliche Belehrungen bei schicklichen Veranlassungen, besonders bei denen, die durch übermäßige Anstrengung ihrer Stimme die Gemeinde zu überschreien pflegen; Belehrungen

über die Würde und die Eigenschaften des religiösen Gesanges in eigends darauf berechneten Vorträgen der Prediger; das Singen aller Melodien bei paßlichen Veranlassungen, ohne zu ängstliche Auswahl der nur ganz bekannten.

Wie der Vorsänger, der Organist und der kirchliche Sängerchor jeder an seinem Theile zur Veredlung des Kirchengesanges wirken können, davon wird gehörigen Orts die Rede seyn.

§. 39. Soll der Gemeindegesang in Uebereinstimmung mit Sylbenmaaß und Interpunktion des Textes gesungen werden?

Ein richtiger Vortrag im Lesen erfordert eine genaue Beachtung sowohl der Länge oder Kürze der Sylben, als auch der Unterscheidungszeichen, so wie eine dem Inhalte gemäße Betonung der Wörter und einzelnen Sätze. Es ist die Meinung Einiger, selbst des gesangkundigen Natorp (Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten S. 118 ff.), man müsse auf das Singen der Melodien des Gemeindegesanges eine richtige Deklamation übertragen, d. h. also, den Gesang mit genauer Beachtung der Länge oder Kürze der Sylben und der Unterscheidungszeichen im Texte vortragen.

Ein guter und geistvoller Componist beobachtet bei der Composition einer Melodie nicht nur den Periodenbau, sondern auch den Inhalt des Liedes, und drückt dieses durch den Gang der Melodie, ihren Rhythmus, Cäsuren u. s. w. aus. Der gefühlvolle Sänger trägt die Melodie, so wie sie der Componist dem Liede gemäß gesetzt hatte, vor, ja, er bemüht sich, in seinem Vortrage dem Inhalt des Liedes durch seine lebendige Stimme einen treuern und vollkommnern Ausdruck zu geben, als es der Componist durch todte

Zeichen vermochte. Ist aber solch ein vollkommener Vortrag bei unserm Gemeindegesange zu erreichen oder ausführbar? Wir halten uns bei der Untersuchung hierüber an zweierlei, an das Versmaaß und die Interpunktion des Textes. Das Versmaaß ist durch alle Strophen des Liedes dasselbe, und würde durch ein längeres Verweilen auf den langen und ein kürzeres auf den kurzen Sylben ausgedrückt werden müssen. In unserm Gemeindegesange wird aber auf jeder Sylbe ohne Unterschied ihrer Länge oder Kürze gleich lange verweilt. Daß dies eine Unvollkommenheit sei, wird kein Musikkundiger leugnen wollen. Die Erfahrung lehrt aber, daß der Gemeindegesang nur durch gleichlange Töne seine Würde und Haltung behaupte; daß er hingegen durch Beachtung des Sylbenmaaßes, was ein längeres Verweilen auf dem einen als dem andern Tone nothwendig macht, holperig, tändelnd und üppig wird: denn eine große Anzahl besonders nicht musikalisch gebildeter Sänger vermag nicht, ein verschiedenes Zeitmaaß der Töne so genau zu beobachten, als es zu einigermaßen richtiger Ausführung des Gesanges nothwendig ist. Unter zwei Uebeln, wenn man sie nicht beide abwenden kann, wählt man das geringste; nun thut aber das gleichlange Singen aller Töne der Erbaulichkeit und Würde des Gemeindegesanges keinen Eintrag, beides würde durch den rhythmischen Vortrag, der nach Verschiedenheit des Maaßes der Sylben eine verschiedene Tondauer verlangt, gestört werden. So lange also nicht alle Gemeindeglieder eine vollkommene musikalische Ausbildung erlangt haben, und nicht nach der Notenschrift einen Gesang richtig vortragen können, bleibe man lieber bei dem gleichlangen Aushalten aller Töne, wenn man nicht, statt eine größere Vollkommenheit zu erzielen, einen größern Uebelstand hervorbringen will.

Es ist ein wesentliches Stück eines gutgesetzten Tonstückes, daß die Interpunktion der Musik mit der des Liedes im Einklange sein müsse; d. h. es muß in der Melodie ein

längerer oder kürzerer Ruhepunkt, ein Punktum oder Komma sein, wo er im Texte ist. In unsern Choralmelodien sind aber nur Ruhepunkte nach jeder Zeile und dieselbe Melodie wiederholt sich bei jeder Strophe. Daß bei einer solchen Einrichtung die Interpunktion des Liedes in den meisten Strophen mit der der Melodie im Widerspruche stehe, lehrt eine nur flüchtige Vergleichung unserer Kirchenlieder mit ihren Melodien. Auf zweierlei Art ist dieser Widerspruch zu heben, entweder die Melodien müßten ganz durch für alle Strophen verschieden, in Uebereinstimmung mit Inhalt und Interpunktion derselben gesetzt werden: dann würde aber der Gemeindegesang seine Faßlichkeit und Einfachheit verlieren, und alle Gemeindeglieder müßten völlig musikalisch ausgebildet und fertige Notensänger seyn, wenn er durch sie ausgeführt werden sollte; oder der Dichter muß bei Verfassung eines Liedes die Interpunktion in demselben mit der dazu angenommenen Melodie in Uebereinstimmung bringen: eine Forderung, der leichter zu genügen ist, und von Dichtern neuer Kirchenlieder allgemeiner, als es geschieht, beobachtet werden sollte. Soll aber nun beim Singen unserer vorhandenen Kirchenlieder ohne Rücksicht auf die Ruhepunkte der Melodie nur die Interpunktion des Liedes beobachtet, d. h. nur da länger oder kürzer eingehalten werden, wo im Texte ein Punktum oder Komma rc. steht? (wie es der Verf. von der Schuljugend einer Gemeinde öfters wirklich gehört hat). Eine geringe Aufmerksamkeit auf das Wesen einer Melodie wird uns von der Unthunlichkeit dieser Art zu singen überzeugen: denn nicht jeder Ton derselben ist zu einem Ruhepunkte geeignet und der Charakter jeder Melodie würde durch solche ihr widerstrebende Ruhepunkte verwischt werden müssen.

§. 40. Soll der Gemeindegesang vierstimmig oder einstimmig sein?

Es ist in neuern Zeiten viel darüber gestritten worden, ob der Gemeindegesang vier = oder einstimmig (unisono)

sein solle. Die Veranlassung zu diesem Streite gab die schlechte Beschaffenheit des Gemeindegesanges in den meisten Kirchen unsers deutschen Vaterlandes; man erkannte die Nothwendigkeit einer Verbesserung desselben, man untersuchte, schlug vor, nahm an und verwarf, und kam endlich im Laufe der Untersuchung auf das höchste und vollkommenste Gesangstück, auf den vierstimmigen Gesang. In der allgemeinen Kirchenzeitung besonders wurde dieser Streit, und zuletzt nicht ohne einige Heftigkeit geführt, und es wurden in einigen lesens- und beherzigungswerthen Aufsätzen die Gründe dafür und dawider gegen einander abgewogen, bis endlich die meisten Stimmen sich dahin zu vereinigen schienen, daß, davon abgesehen, welcher von beiden den größten Werth habe, man für jetzt noch zufrieden seyn müsse, wenn nur der einstimmige Gesang veredelt würde, und daß man die Einführung eines vierstimmigen Gesanges einer fernern Zeit überlassen müsse, wenn unser Volk durch eine allgemeine musikalische Bildung zur Ausführung desselben hinlänglich vorbereitet sei. Wenn nun gleich dieser Streit als beendigt anzusehen ist, und die meisten Stimmen sich für die Beibehaltung des einstimmigen Gesanges entschieden haben, so darf doch in einem Werke, das sich mit dem Kirchengesange beschäftigt, dieser Gegenstand nicht unerörtert bleiben. Um aber nicht zu weitläufig zu werden, will ich mich bloß darauf beschränken, den Werth beider Gesangsarten und die Gründe dafür und dawider, wie sie im Gange jener Untersuchung laut geworden sind, darzustellen.

§. 41. Bestimmung des Werthes des vier- und einstimmigen Gesanges.

Es ist nicht zu leugnen und auch selbst von Gegnern der Einführung des vierstimmigen Gemeindegesanges anerkannt, daß ein reiner vierstimmiger Gesang das höchste und vollkommenste ist, was die Vokalmusik aufzuweisen hat, und

jedem, der ihn in seiner Reinheit und Vollkommenheit gehört hat, wird sein musikalisches Gefühl sagen, daß er wohllautend, gefällig, herzerhebend und beim Chorale auch andachterweckend sei.

So groß nun auch der Werth eines vierstimmigen Gesanges sein mag, so ist doch auch unleugbar und durch die Erfahrung bestätigt, daß ein einstimmiger Choralgesang, von einer ganzen Gemeinde gesungen, eine hohe Würde, Kraft und Feierlichkeit hat, daß er, wenn er nur rein und edel ausgeführt wird, nicht nur dem musikalischen Gehöre angenehm ist, sondern auch unwiderstehlich in unser Gemüth eindringt und unsere Gefühle stimmt. Durch das Große und Ehrwürdige, daß er eben durch das Unisono erhält, und das alle, Wort für Wort, Ton für Ton dasselbe singen, durch die gemeinschaftliche Vereinigung aller in allen, erhält er eben das Erhebende, das, was den Geist ermuntert, zur Andacht stimmt, und jeden zum Einstimmen in den Ton aller einladet.

§. 42. Gründe für den vierstimmigen Gemeindegesang.

1) Den Hauptgrund, den die Freunde des vierstimmigen Gemeindegesanges für seine allgemeine Einführung anführen, nehmen sie von dem Werthe und Vorzuge desselben vor dem einstimmigen Gesange her. Wenn, sagen sie, der vierstimmige Gesang vollkommner ist, als der einstimmige, wenn seine reinen Harmonien das Herz erheben und das Gemüth zur Andacht stimmen, wenn er den höheren Anforderungen unserer Zeit mehr entspricht und die Feier des Gottesdienstes erhöhet: so sollte seine Einführung nicht nur befördert, sondern überall geboten werden. Um seinen Werth und Vorzug auch durch die Erfahrung zu beweisen, zeigen sie auf die Wirkung unserer vierstimmigen Chorgesänge in den Kirchen hin, und berufen sich auf das Beispiel einiger

reformirten Kirchen in der Schweiz, wo der vierstimmige Gemeindegesang schon lange im Gebrauche gewesen sein, und nach dem Zeugnisse solcher, die ihn in diesen Kirchen gehört haben, die Feier des Gottesdienstes sehr erhöhen soll, was sie zugleich als einen Beweis anführen, daß seine Einführung und Ausführbarkeit in allen Kirchen recht gut möglich sei.

2) Diesen Hauptgrund unterstützen sie noch mit andern Gründen. Sie sagen: Die Gemeinden selbst fühlen das Bedürfniß eines vierstimmigen Gemeindegesanges, dies wird aus dem Bestreben einiger Mitglieder klar, die Melodie mit selbst erfundenen Zwischenstimmen zu begleiten; daher ein völlig einstimmiger Gesang nicht einmal vorhanden sei. Man solle nur den ungebildeten Sängern auf dem Wege einer richtigen Harmonie zu Hülfe kommen, um ihre unregelmäßigen Versuche zü reguliren. Daß auch selbst die Musikverständigen die Leere des einstimmigen Gesanges fühlten, ergäbe sich daraus, daß man mit der Begleitung der Orgel die fehlenden Stimmen ersetze.

3) Der vornehmere und gebildetere Theil der christlichen Gemeinden, der sich dem Besuche des Gottesdienstes zum Theil aus dem Grunde entziehe, weil seine Einrichtung seinem gebildetern Geschmacke nicht anspreche, würde, durch Einführung des vierstimmigen Gesanges, zur Theilnahme an den gottesdienstlichen Versammlungen geneigter werden.

4) Da durch eine allgemeine höhere musikalische Bildung die Menschheit veredelt werden würde, so gebiete es auch dieserhalb die Pflicht, durch Einführung des vierstimmigen Kirchengesanges, der einen musikalischen Unterricht in allen Schulen nothwendig machen würde, die Menschen zu nöthigen, sie sich williger anzueignen.

§. 43. Gründe wider den vierstimmigen Gemeindegesang.

Die Gegner der Einführung des vierstimmigen Gemeindegesanges führen dagegen an:

A. Der Werth eines vierstimmigen Gesanges ist zwar nicht abzuleugnen, indessen wird er durch manche Rücksichten sehr vermindert.

1) Die Erfahrung lehrt, daß der einstimmige Gemeindegesang, wenn er in rechter Art ausgeführt wird, die Menschen zur Andacht zu stimmen vermag; daß er den Gottesdienst feierlich macht; der Würde desselben angemessen ist, und den Eindruck auf das Gemüth des Menschen äußert, der durch ihn bezweckt wird. Warum will man etwas anerkannt Gutes weggeben, ehe man nicht durch triftige Gründe, welchen nichts Erhebliches entgegen gesetzt werden kann, oder durch hinlängliche Erfahrung, eine vollkommene Ueberzeugung erlangt hat, daß das dafür an die Stelle zu setzende auch wirklich besser sei und den Zweck vollkommener erfülle? Das, was von dem vierstimmigen Gesange einiger reformirten Gemeinden der Schweiz gerühmt wird, ist noch zu wenig untersucht, als daß daraus ein hinreichender Erfahrungsbeweis für die Einführung des vierstimmigeb Gemeindegesanges abgeleitet werden könnte.

2) So wohlklingend ein reiner vierstimmiger Gesang auch ist, so verliert er doch endlich auch durch lange Gewohnheit seinen Werth: denn jede oft hinter einander wiederholte Harmonie erzeugt Ueberdruß, und wird er nicht sehr rein durchgeführt, was doch bei einem so vermischten Haufen von Sängern, als sich in unsern Kirchen versammeln, selbst bei der bestmöglichsten Vorbereitung ans Unmögliche grenzt, so ist auch nichts so widrig und das musikalische Ohr so sehr beleidigend, als die Mißtöne und Disharmonien eines unreinen vierstimmigen Gesanges. So groß

der Werth des vierstimmigen Gesanges eines wohlbesetzten und eingeübten Chors ist, so sehr möchte er verlieren, wenn er von den Kehlen wenigstens nicht hinreichend gebildeter Sänger einer so großen Versammlung, als die meisten unserer Kirchen haben, vorgetragen würde.

3) Es würde bei allen Melodien ohne Rücksicht auf den verschiedenen Inhalt der Lieder, immer dieselbe Harmonie gesungen werden müssen, und der Organist, der bei dem einstimmigen Gesange es in seiner Gewalt hat, durch verschiedene Harmonien und durch Modulation den Geist des Liedes auszudrücken, würde in die Nothwendigkeit gesetzt werden, immer dieselbe Harmonie zu spielen, die von der Gemeinde gesungen wird. Das seelenvolle Spiel eines geschickten und begeisterten Organisten würde gänzlich verstummen müssen.

4) Der vierstimmige Gesang würde die Andacht hindern. Bei dem einstimmigen Gesange ist die Melodie dem Gedächtnisse der meisten Sänger so tief eingeprägt, und die Wenigen, welchen sie nicht bekannt genug ist, können doch der Mehrheit mit ihrer Stimme mit so geringer Mühe folgen, daß jeder seine ganze Aufmerksamkeit auf den Inhalt des Gesanges richten kann. Bei dem vierstimmigen Gesange gestaltet sich dies ganz anders; hier muß jeder Sänger seine Aufmerksamkeit auf den richtigen Vortrag seiner Stimme richten, und dies um so mehr, da die Sänger der begleitenden Stimmen diese nicht von allen Melodien ihrem Gedächtnisse einprägen könnten, sondern angeleitet werden müßten, sie nach Noten oder Ziffern abzusingen. Ein Theil der Gemeinde, welchem die Natur eine leidliche Stimme oder die Anlage zur Musik versagt hat, würde gänzlich verstummen müssen.

5) Durch den vierstimmigen Gesang würde freilich anfangs wegen seiner Neuheit der vornehmere Theil der Men-

schen zum fleißigern Besuche der Kirche angelockt werden; er würde aber in eben der Absicht erscheinen, als er Opern oder Concerte besucht. Der hohe Ernst, der in dem einstimmigen Gesange als Stimme der Vorwelt herüberschallt, würde sich verlieren, und jeder Gesang keine Andachtsübung mehr sein, sondern als Aufführung eines musikalischen Stücks betrachtet werden müssen, das mehr die Sinne ergötzt, als das Herz zu andächtigen Gefühlen stimmt.

§. 44. Fortsetzung.

B. Der vierstimmige Gesang ist auch unausführbar.

1) Soll in unsern Kirchen ein vierstimmiger Gesang ausgeführt werden, so dürfen die begleitenden Stimmen nicht der Willkühr der einzelnen Sänger überlassen bleiben, sondern müssen nach reiner Harmonie ausgesetzt werden und jeder Sänger muß seine Stimme ohne Abweichung vortragen. Beiläufig gesagt, müßten in der ganzen evangelischen Christenheit dieselben Harmonien sein; wie würde sonst der Fremde in andern Kirchen durchkommen! Es ist also gar unmöglich, den vierstimmigen Gesang eher auszuführen, ehe nicht alle Mitglieder der Gemeinde hinreichend musikalisch gebildet und im Treffen der Töne geübt genug sind. Musik muß erst wie das Lesen in unsern Schulen allgemein getrieben werden. Halbe Maaßregeln, wie z. B. Einübung einiger Melodien ohne allgemeine musikalische Bildung, würden unsern Kirchen mehr Schaden als Nutzen bringen. Ehe also nicht durch Jahre lang fortgesetzte Uebung die Musik ein Eigenthum des Volks geworden ist, leiste man in unsern Kirchen auf einen vierstimmigen Gemeindegesang Verzicht. Und wie weit sind wir noch von diesem Ziele entfernt!

2) Die Ausführung eines vierstimmigen Gesanges erfordert eine richtige und gleichmäßige Vertheilung und Be-

setzung der verschiedenen Stimmen; es darf keine das Uebergewicht über die andere erhalten. In unsern Gemeinden müßte also nothwendig jedem Mitgliede seine Stimme zugewiesen und darauf gehalten werden, daß er dabei bliebe, so lange er dazu geschickt ist. So schwierig eine solche allgemeine Vertheilung an sich schon sein müßte, und je öfter von dem Dirigenten des Gesanges, beim Wechseln der Stimmen der Einzelnen, eine Versetzung zu einer andern Stimme nothwendig werden müßte: so steht auch dieser gleichmäßigen Vertheilung der Umstand im Wege, daß nicht immer alle Mitglieder in der Kirche gegenwärtig sind. Wie oft würde es sich ereignen, daß z. B. die Bassisten nicht genugsamer Anzahl gegenwärtig wären, und dem Gesange die Kraft ermangeln würde, oder daß die Tenoristen oder Altisten die Oberhand über den Diskant erhielten. Eine jedesmalige Vertheilung der Stimmen vor dem Anfange des Gottesdienstes, nach Verhältniß der gerade anwesenden Mitglieder, würde doch nicht ausführbar sein. Zur Erhaltung des Gleichgewichts der Stimmen würde auch das gleichmäßige Mitsingen Aller erfordert werden; wie oft aber würde es sich ereignen, daß hie und da Einzelne schwiegen, weil sie die Anstrengung fürchten, oder zum Singen gerade nicht aufgelegt sind.

3) Es ist auch nothwendig, daß die Sänger derselben Stimme an einem Orte beisammen sind. Es wäre störend, einer würde den andern zu seiner Stimme mit hinreißen, wenn der Bassist neben dem Tenoristen, oder der Altist neben dem Diskantisten säße; oder wenn von derselben Stimme der eine Haufe an diesem, der andere an dem entgegengesetzten Ende der Kirche wäre. Unsere Kirchenstände müßten also nothwendig eine ganz veränderte Einrichtung erhalten, und die Plätze, ohne alle andere Rücksichten, nach den vier Stimmen vertheilt werden.

Zweites Capitel.

Die Melodien unserer Kirche.

§. 45. Vorerinnerung.

Die Melodie ist das Wesentlichste jedes Tonstücks, ohne sie ist Gesang und Musik gar nicht vorhanden. So entbehrlich auch dem Führer des einstimmigen Gesanges Kenntniß der Harmonie sein mag, die der Führer eines mehrstimmigen Gesanges und der Orgelspieler bedarf, so ist ihnen allen doch eine gründliche Kenntniß der Melodie gleich nothwendig. Diesem Hauptelemente unsers kirchlichen Gesanges gebührte also unter den Belehrungen, die die Führer und Leiter desselben insbesondere angehen, die erste Stelle.

§. 46. Erklärung von Melodie und Wesen derselben.

Unter Melodie im Allgemeinen versteht man eine dem Ohre angenehm erscheinende Folge von Tönen von bestimmter Höhe und Tiefe, Kürze und Länge. Im Besondern versteht man darunter den Gesang eines bestimmten oder bekannten Tonstücks. Man will dieses andeuten, wenn man z. B. sagt, der Gesang geht nach der Melodie: Nun danket alle Gott.

Melodie unterscheidet sich wesentlich von Harmonie, d. i. der gleichzeitigen Verbindung mehrerer nach festgesetzten Regeln übereinstimmender Töne. Melodie ist als das Organ zu betrachten, wodurch der Componist seine Empfindungen durch Töne ausdrücken will: Harmonie als das Mittel, diesem Organe mehr Kraft und Wirkung zu geben. Auch in mehrstimmigen Musikstücken liegt also der Ausdruck der Empfindung in der Hauptmelodie oder Hauptstimme, der die übrigen Stimmen bloß zur Verstärkung und Unterstützung dienen. Hieraus erklärt es sich schon, welches von beiden

in der Musik das Haupterforderniß ist. So wichtig die Harmonie zur Verstärkung des Ausdrucks der Empfindungen ist, so ist sie doch, als Mittel, der Melodie als Zweck, stets untergeordnet.

§. 47. Eigenschaften einer guten Melodie überhaupt.

Da das eigentliche Wesen der Melodie einzig und allein in dem Ausdrucke liegt, so muß sie allemal irgend eine innere Empfindung schildern und jeder, der sie hört, muß sich einbilden können, er höre die Sprache eines Menschen, der, von einer gewissen Empfindung durchdrungen, diese an den Tag zu legen strebt.

In so fern nun aber die Melodie in den Händen des Tonsetzers ein Werk der Kunst und des Geschmacks ist, muß sie auch, wie jedes andere Werk der Kunst, ein Ganzes ausmachen, in welchem die nothwendigen Mannigfaltigkeiten zu einer vollkommneren Einheit verbunden sind. Dieses Ganze muß eine gefällige Form haben und sowohl überhaupt, als in seinen einzelnen Theilen so beschaffen sein, daß das Ohr des Zuhörers zur beständigen Aufmerksamkeit gereizt werde und sich ohne Anstoß, ohne Zerstreuungen, den Eindrücken, die es empfängt, mit Lust überlassen und hingeben könne. Jede Melodie, die diese doppelten Eigenschaften hat, ist gut.

Diese untergeordneten und sie bedingenden besondern Eigenschaften einer guten Melodie sind folgende: Es muß ein Haupt- oder Grundton darin vorherrschen, d. h. die aufeinander folgenden Töne müssen aus einer bestimmten Tonleiter hergenommen sein. Dieser Haupt- oder Grundton muß durch eine gute, dem Ausdrucke angemessene Modulation seine verschiedenen Schattirungen bekommen und dem Charakter des Tonstücks angemessen gewählt werden.

Da zu einem guten Gesange der Rhythmus, d. h. die Abmessung der einzelnen Theile nach Länge und Kürze, nothwendig ist: so muß sich in jeder Melodie eine richtige und wohl abgemessene Abtheilung in kleinere und größere Glieder vernehmlich zeigen.

Eine gute Melodie erfordert einen möglichst gefühlvollen Ausdruck, welcher durch eine schnelle oder langsame Bewegung, durch die Art des Vortrags (ob die Töne einzeln abgestoßen oder geschleift, stark oder schwach vorgetragen, hoch oder tief gesungen werden), durch größere oder kleinere, consonirende oder dissonirende Intervalle, durch den geraden oder ungeraden Takt und durch die daraus entstehenden verschiedenen Accente, durch die besondere Art oder Anzahl der einzelnen Theile des Takts, durch die Austheilung der Töne in dem Takte nach ihrer Länge und Kürze, und endlich durch das Verhältniß der Einschnitte und Abschnitte gegen einander bewirkt wird. Jeder dieser Punkte trägt das Seinige zum Ausdrucke bei.

Eine gute Melodie muß singbar und spielbar und nach Beschaffenheit ihrer Art, leicht von dem Gehör aufzufassen sein; und endlich muß sie den Ausdruck eines Textes so viel als möglich wieder geben.

§. 48. Eigenschaften einer Choralmelodie insbesondere.

Die Eigenschaft, wodurch sich die Choralmelodie ganz besonders unterscheiden muß, ist der Ausdruck des Ernstes, der Würde, Feierlichkeit und Erhabenheit, wodurch sie das Herz zu frommen Empfindungen stimmen soll. Besonders wird dieses durch eine edle Simplicität der Melodie bewirkt, die hinwieder bestimmt wird: durch die langsame Fortbewegung in lauter melodischen Hauptnoten von gleichem Werthe, die weder mit Nebennoten verziert, noch in Noten von ge-

ringerem Werthe aufgelöset werden; durch einfache, leichtfaßliche Aufeinanderfolge der Intervalle, daher Entfernung aller Sprünge durch entfernte oder schwer zu treffende Intervalle, aller Verzierungen durch häufig durchgehende Noten und aller Künsteleien, schwieriger Figuren und Läufe.

§. 49. Würde und Werth der Choralmelodien.

Wenn die Choralmelodie die ihrer Natur angemessenen Eigenschaften hat, und so, wie es diese erfordern, ausgeführt wird, so geht vielleicht in der Musik nichts über sie. Sie drückt die erhebensten, die religiösen Gefühle, die Gefühle der Andacht aus, und jedes nicht ganz unempfindliche Gemüth wird durch das Edle, Erhabene, Rührende, Feierliche und Andacht erweckende, was ihr eigenthümlich ist, zu solchen Gefühlen hingerissen und von ihnen durchdrungen. Wir kennen und besitzen bis jetzt in der Musik kein anderes Tonstück, das ihrer Würde und Erhabenheit gleich gestellt werden könnte, oder sie wohl gar überträfe, so daß ihre Stelle durch dies andere ersetzt werden könnte. Sie allein macht es möglich, daß eine versammelte Gemeinde durch sie ihre Gefühle auf eine erhabene und feierliche Weise gemeinschaftlich ausspricht, darin beharret und sich zu gemeinschaftlicher Andacht belebt.

§. 50. Charakter der Choralmelodien.

Jede gute Melodie drückt irgend eine bestimmte Empfindung aus, und den ihr eigenthümlichen Ausdruck derselben nennt man ihren Charakter. Einem einigermaßen gebildeten Gefühle wird es beim aufmerksamen Singen oder Hören einer Melodie und bei Vergleichung derselben mit dem Liede, wozu sie ursprünglich gesetzt ward, nicht lange zweifelhaft bleiben, welche Empfindung sie ausdrücken soll. Ihrem Zwecke nach können und sollen aber die Choralmelodien keine andere als religiöse Empfindungen ausdrücken; sie

sollen im Allgemeinen das Gemüth in eine solche Stimmung versetzen, daß es sich religiösen Gefühlen ganz hingiebt, daß es alles Andere vergessend mit ganzer Seele seine Aufmerksamkeit einzig und allein auf die religiösen Gegenstände richtet, mit welchen es sich eben beschäftiget, sie sollen die Seele zur Andacht stimmen. Sind wir aufmerksam auf die Wirkung gut vorgetragener Choralmelodien, so müssen wir uns gestehen, daß sie mit geringen Ausnahmen diese Aufgabe erfüllen. Durch ihren Vortrag, besonders von einer gut singenden Christengemeinde mit angemessener Begleitung der Orgel wird das Gemüth unwillkührlich angezogen, sich den Empfindungen zu überlassen, die sie eben aussprechen.

§. 51. Verschiedenheit des Grades des in die Choralmelodien gelegten Ausdrucks.

Einen aufmerksamen Beobachter wird es nicht entgehen, daß die Stärke des Ausdrucks bei allen Choralmelodien nicht von gleichem Grade ist; bei einigen tritt er weniger stark, bei andern stärker und noch bei andern sehr lebhaft hervor, daß einem aufmerksamen Sänger oder Hörer einer solchen Melodie kein Zweifel übrig bleibt, von welcher Art der Empfindung das Gemüth des Componisten bewegt war, und dieselbe Empfindung, die er in die Melodie niederlegte, wird in dem Sänger und Hörer wieder erweckt. In dieser Hinsicht kann man, wie Natorp sagt, etwa drei besondere Gattungen unterscheiden. In denen von der ersten Gattung hört man nur das erste Erwachen der Empfindung, sie sind aus einer Seele hervorgekommen, welche ernste, wichtige Gedanken hat und eben im Begriffe steht, sich Empfindungen, welche durch das Gedachte haben hervorgebracht werden können, zu überlassen. Der Ausdruck hat daher wenig Bewegendes, es ist mehr Ruhe, als Erhebung, mehr Einladung zu einer stillen Andacht, als Begeisterung darin. Zu dieser Gattung gehören Melodien wie: Allein Gott in der Höh'

sei Ehr', Liebster Jesu, wir sind hier. Christus der ist mein Leben. Vor deinen Thron tret' ich hiemit. Nun laßt uns Gott den Herren. Nun sich der Tag geendet hat u. s. w.

In den Melodien von der zweiten Gattung herrscht ein merklicherer Ausdruck einer bestimmten Empfindung; aber die ausgedrückte Empfindung ist die Empfindung eines nur leicht bewegten Herzens. Das Gemüth des Sängers und Hörers wird gehoben, aber nicht stark ergriffen. Zu dieser Gattung wird man Melodien, wie folgende, rechnen können: Nun freu't euch lieben Christen g'mein. Nun ruhen alle Wälder. Freu dich sehr, o meine Seele. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. Nun lob' meine Seel' den Herren. Werde munter mein Gemüthe. Komm, o komm, du Geist des Lebens. Mein Herzens Jesu, meine Lust. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen. Das Jesulein soll doch mein Trost u. s. w.

Aus den Melodien von der dritten Gattung spricht die stärkere Empfindung in verschiedenen Graden. Sie drücken die Stimmung eines lebhaften und stark bewegten Gemüths aus. Der Sänger und Hörer wird lebhaft dadurch gerührt. Sein Herz wird zu einer höhern Feierlichkeit gestimmt, zu einer innigern Freude gehoben, oder in einen tiefern Schmerz versenkt. In diese Gattung wird man folgende und ähnliche Melodien bringen können: Gelobet seist du, Jesu Christ. Vom Himmel hoch, da komm ich her. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'. O Ursprung des Lebens. Wie schön leucht't uns der Morgenstern. Wachet auf, ruft uns die Stimme. Meine Hoffnung stehet feste. Was Gott thut, das ist wohlgethan. Eine feste Burg ist unser Gott. Eins ist Noth, o Herr, dies Eine. Wir glauben all' an einen Gott. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. Ach, Gott und Herr. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt. Es kostet viel, ein

Christ zu sein. Jerusalem, du hochgebaute Stadt. O Ewigkeit, du Donnerwort. Sollt ich meinen Gott nicht singen. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren. Nun danket alle Gott. Herr Gott, dich loben wir. O Traurigkeit, o Herzeleid u. dergl. m.

§. 52. Classifikation der Choralmelodien in Hinsicht des Ausdrucks einer bestimmten Empfindung.

Das religiöse Gemüth überläßt sich entweder freudigen oder traurigen und schmerzhaften Empfindungen. Freudigen Empfindungen bei dem Danke und Lobe Gottes, wozu es durch das Andenken an seine Wohlthaten überhaupt und insbesondere derer, die wir durch das Christenthum empfingen, erweckt wird. Traurigen Empfindungen bei dem Gefühle eigener Sündhaftigkeit und Strafbarkeit, bei dem Andenken an das Leiden des Erlösers, bei Betrachtungen über Hinfälligkeit alles Irdischen und Unvollkommenheit und Kürze des Menschenlebens. Oefters sind aber auch die Gefühle und Empfindungen des religiösen Gemüths gemischter Art. Die traurigen Empfindungen, welchen es sich eben überlassen wollte, werden durch frohe Aussichten und Hoffnungen gemildert, in ihnen liegt etwas, wodurch es zugleich zur Freude gestimmt wird. So wird es bei den schmerzhaften Gefühlen der Reue über seine Sünden durch die begnadigende Vergebung Gottes, bei dem Andenken an den Tod Jesu durch die wohlthätigen Absichten Gottes dabei, bei dem Andenken an seinen eigenen Tod durch die Aussicht auf eine frohe Ewigkeit, in seinen traurigen Empfindungen aufgehalten, ja es mischt sich in sie etwas Freudiges.

Oefter ist das religiöse Gemüth in einem ruhigen Zustande ohne von Leidenschaften bewegt zu werden, es überläßt sich ernsten und erhabenen Gedanken, die es von allen Außendingen abziehen und es fesseln, seine Kraft ungetheilt

auf sie zu richten, es zur ruhigen Andacht stimmen. Diese Andacht wird durch den Ort, durch die Umgebung, die auf die Sinne einwirkt, durch den Gegenstand, worauf sie gerichtet ist, zu einem hohen Grade von Ehrfurcht gestimmt, sie wird feierlich.

Diesen Leidenschaften und Zuständen, welchen sich das religiöse Gemüth überläßt, sollen die Melodien entsprechen. Mustern wir in dieser Hinsicht unsere Choralbücher durch, so finden wir allerdings viele Melodien, worin sich Freude oder Traurigkeit in verschiedenen Graden, entweder stärker oder schwächer ausdrücken; die meisten aber sind der Ausdruck eines ruhigen Gemüths, das auf eine feierliche Weise seine ruhigen, aber ernsten Gefühle und Empfindungen, welchen es sich eben überläßt, entweder sanft und gelassen, oder kräftiger und nachdrücklicher, bittend und flehend, oder vertrauend und zuversichtlich, ausspricht.

Obgleich es keine so leichte Aufgabe ist, den Ausdruck jeder Choralmelodie genau zu bestimmen, da die verschiedenartigsten Gemüthszustände zwar ihren verschiedenen hörbaren Ausdruck haben, aber die unendlich vielen dazwischen liegenden Zustände des Gemüths nicht durch so bestimmten Ausdruck unterschieden werden können: so ist es keine so leichte Aufgabe, den Ausdruck jeder Choralmelodie genau zu bestimmen; aber ein aufmerksamer Beobachter der in unsern Choralmelodien ausgedrückten Empfindungen, wird sie doch in dieser Hinsicht in gewisse Hauptklassen bringen können. Für den Vorsänger und Organisten ist eine solche Klassification von wesentlichem Nutzen, damit er unter mehrern Melodien zu einem vorgeschriebenen Liede diejenige zu wählen verstehe, die dem Inhalte desselben am angemessensten ist.

Das folgende Verzeichniß einiger Melodien nach jenen Hauptrücksichten geordnet, mag als Probe einer vollständigern Klassifikation der Choralmelodien dienen.

§. 53. Fortsetzung.

Melodien für den Ausdruck der Freude: Gelobet seist du Jesu Christ. Vom Himmel hoch da komm ich her. Fröhlich soll mein Herze springen. Erschienen ist der herrlich' Tag. Wie schön leucht't uns der Morgenstern. Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehre. Dir, dir Jehovah will ich singen. Nun danket alle Gott. Aus meines Herzens Grunde. Es ist das Heil uns kommen her. Lobt Gott ihr Christen allzugleich. Nun freut euch liebe Christen g'mein. Christus der ist mein Leben. Jesus meine Zuversicht. Freu dich sehr, o meine Seele. Danket dem Herren. Die Tugend wird durchs Kreuz geübt u. a. m.

Melodien für den Ausdruck der Trauer, der Wehmuth und Klage: Christus, der uns selig macht. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. O Traurigkeit, o Herzeleid. Seht die Mutter dort voll Schmerzen. Ach Herr, wir armen Sünder. O Mensch, bewein' dein' Sünde groß. Da Jesus an dem Kreuze stand. So gehst du nun, mein Jesus, hin. Wenn meine Sünd'n mich kränken. Ach Gott und Herr. Ach Gott vom Himmel sieh darein. Ach was soll ich Sünder machen. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig. Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ. Herr, ich habe mißgehandelt. An Wasserflüssen Babylon.

Bittend und flehend: Du Friedefürst Herr Jesu Christ. Komm, heiliger Geist, Herre Gott. Nun bitten wir den heil'gen Geist. Herr Jesu Christ dich zu uns wend'. Liebster Jesu, wir sind hier. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn. Komm, o komm, du Geist des Lebens. Allein zu dir Herr Jesu Christ. Es wolle Gott uns gnädig sein. Erhalt uns Herr bei deinem Wort. Verleih uns Frieden gnädiglich. Sieh, hier bin ich, Ehrenkönig. Vater unser im Himmelreich.

Vertrauend und zuversichtlich: Was Gott thut, das ist wohlgethan. Wer nur den lieben Gott läßt walten. Warum sollt ich mich denn grämen. Eine feste Burg ist unser Gott. Wachet auf, ruft uns die Stimme. Was mein Gott will, gescheh' all'zeit. Meine Hoffnung stehet feste. Warum betrübst du dich, mein Herz. Ich bin ja, Herr, in deiner Macht.

Sanft und gelassen: Christe du Lamm Gottes. O Lamm Gottes unschuldig. Nun sich der Tag geendet hat. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir. Auf meinen lieben Gott. Befiehl du deine Wege. Christ, alles was dich kränket. O Gott, du frommer Gott. Nun ruhen alle Wälder. Ich dank dir, lieber Herre. Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr. Nun laßt uns den Leib begraben.

Kräftig und nachdrücklich: Helft mir Gott's Güte preisen. Wir gläuben all' an einen Gott. Was mein Gott will, gescheh' all'zeit. Meine Hoffnung stehet feste. Es kostet viel ein Christ zu sein. Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt. Mag ich Unglück nicht widerstahn. O Ewigkeit, du Donnerwort. Mache dich mein Geist bereit. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Dies sind die heil'gen zehn Gebot. Es spricht der Unweisen Mund wohl. Wenn mein Stündlein vorhanden ist.

§. 54. Melodien für die christlichen Feste und festlichen Zeiten.

So wie man die Melodien nach dem darin niedergelegten Ausdrucke der Empfindungen klassificiren kann, so lassen sich auch aus dem Vorrathe derselben solche herausheben, die dem eigenthümlichen Charakter jedes christlichen Festes angemessen sind; ja, einige sind sogar eigentlich für bestimmte Zeiten und Feste komponirt. An christlichen Festen feiert man entweder die Erinnerung an die Hauptmomente

aus dem Leben unsers Heilandes und aus der Geschichte der von ihm gestifteten christlichen Kirche, z. B. Weihnachten, Charfreitag, Ostern, Pfingsten, Himmelfahrt, Reformationsfest; oder sie betreffen die Feier wichtiger und ernster Zeitabschnitte des menschlichen Lebens, als: Neujahrsfest, Confirmationsfest, Todtenfeier; oder endlich sollen sie ganz besonders unsere Aufmerksamkeit entweder auf unsern eigenen innern Zustand oder auf das Walten der Vorsehung hinlenken, als: die Bußtage, die Abendmahlsfeier, die Hagelfeier, das Erndtedankfest, Friedensfest, Brandfest u. dergl. Jedes christliche Fest hat einen ihm eigenthümlichen Charakter, der bei den Hauptfesten sich auf die biblischen Perikopen gründet, welche die jedem Feste gehörenden Momente aus dem Leben des Heilandes enthalten, bei den übrigen aber durch die Empfindungen bestimmt wird, die durch die Erinnerung an die Absicht der Feier in uns erregt werden sollen.

Die christlichen Feste sind von hoher Bedeutung, „sie sind“, wie Natorp sich ausdrückt, „im Kirchenjahre wie die Säulen im Tempel zu betrachten. So wie diese Säulen das Gewölbe des Tempels tragen und die innere Einrichtung in dem Tempel bestimmen, so sind die Festtage die Pfeiler, auf welchen das Kirchenjahr ruht und nach welchen sich die gottesdienstlichen Anordnungen richten. So wie diese Säulen die Hauptzierden im Tempel sind und deshalb auch mit Gemälden und Werken der Bildhauerkunst geschmückt werden, so werden auch die Festtage durch eine höhere Feier vor andern Tagen des Kirchenjahrs ausgezeichnet.“

Jedes Fest sollte daher auch die seinem eigenthümlichen Charakter entsprechenden Melodien haben, die sich durch einen höhern Schwung vor andern auszeichneten und nur ausschließlich an den für sie bestimmten Festen gesungen werden dürften. Die hohe Bedeutung der Feste würde durch diese Auszeichnung vor andern Feiertagen gewinnen, und das

Hören und Singen der an den festlichen Tagen bestimmt wiederkehrenden Melodien, das Gemüth für die Feier des Tages empfänglicher machen. Werden an festlichen Tagen Melodien gesungen, die an Feiertagen des ganzen Jahres wiederkehren, so verlieren sie ihre hohe Bedeutung, sie werden zu gewöhnlich und der Festtag hat nichts Ausgezeichnetes; sind sie dem eigenthümlichen Charakter der Festtagsfeier nicht angemessen, so stören sie die Gefühle und Empfindungen, die durch sie in uns angeregt werden sollten.

Prüfen wir mit einiger Aufmerksamkeit die alten Gesangbücher, so werden wir bald überzeugt, daß von alten Zeiten her gewisse Melodien nur für gewisse Feste bestimmt waren. Diese Sitte spricht sich auch jetzt noch deutlich genug in den Gemeinden aus, die den kirchlichen Sinn ihrer Voreltern bewahret haben; sie haben für die Festtage, besonders für das Weihnachtsfest, gewisse feststehende Melodien, die sie an diesen Tagen vor allen andern mit Vorliebe singen.

§. 55. Fortsetzung.

Untersuchen wir nun, welche Melodien den festlichen Zeiten und Tagen angehören, so möchten wohl folgende sich dazu eignen, entweder weil sie für diese Zeiten und Tage eigentlich componirt, oder von alten Zeiten her für sie bestimmt wurden, oder doch dem eigenthümlichen Charakter derselben entsprechen.

Der Adventszeit gehören die Melodien: Heilig ist Gott der Vater. Nun komm, der Heiden Heiland. Gottes Sohn ist kommen. Helft mir Gott's Güte preisen. Herr Christ der einig Gottes. Wie soll ich dich empfangen.

Dem Weihnachtsfeste: Gelobet seist du, Jesus Christ. Vom Himmel hoch, da komm ich her. Christum wir sollen loben schon. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich.

Ein Kindelein so löbelich. Ermuntre dich mein schwacher Geist. Der Tag der ist so freudenreich. Nun singet und seid froh. O Jesu Christ, dein Kripplein ist. Wir Christenleut'. Fröhlich soll mein Herze springen. Vom Himmel kam der Engel Schaar. Als Christus geboren war. Freuet euch ihr Christen alle. Wie kündlich groß sind doch die Werke.

Der Passionszeit: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen? Christus, der uns selig macht. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld. O Mensch, bewein' dein' Sünde groß. Da Jesus an des Kreuzes Stamm. Brich entzwei mein armes Herz. O du Liebe meiner Liebe. So gehst du nun, mein Jesu, hin. Hilf Gott, daß mir's gelinge. Meine Liebe hängt am Kreuz. Jesu meines Lebens Leben. Du Gotteslämmelein. Der am Kreuz ist meine Liebe.

Dem Charfreitage: O Lamm Gottes unschuldig. Christe du Lamm Gottes. O Traurigkeit, o Herzeleid. Seht die Mutter dort voll Schmerzen. Wenn meine Sünd'n mich kränken.

Dem Osterfeste: Christ ist erstanden. Christ lag in Todesbanden. Erschienen ist der herrlich' Tag. Jesus Christus unser Heiland. Heut triumphiret Gottes Sohn. Laßt uns jauchzen, laßt uns singen.

Dem Himmelfahrtsfeste: Christ fuhr gen Himmel. Auf diesen Tag bedenken wir.

Dem Pfingstfeste: Nun bitten wir den heil'gen Geist. Komm, heil'ger Geist erfüll' die Herzen. Komm, heiliger Geist, Herre Gott. Komm, o Gott Schöpfer, heil'ger Geist. Du Geist des Herrn, der du von Gott ausgehest. O heil'ger Geist, o heil'ger Gott. Brunnquell aller Güter.

Dem Reformationsfeste: Eine feste Burg ist unser Gott. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort.

Der Feier der heiligen Taufe: Christ unser Herr zum Jordan kam.

Der Abendmahlsfeier: Schaffe in mir Gott ein reines Herz. Schmücke dich, o liebe Seele. Ich komm' jetzt als ein armer Gast. Gott sei gelobet und gebenedeiet. Als Jesus Christus in der Nacht.

Der Confirmationsfeier: Komm heiliger Geist, Herre Gott. Es ist das Heil uns kommen her.

Dem Bußtage: Ach Gott und Herr. Ach, was soll ich Sünder machen. Ach, Gott, vom Himmel sieh darein. Durch Adams Fall ist ganz verderbt. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. Es kostet viel ein Christ zu sein. Mein Heiland nimmt die Sünder an. Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir. Allein zu dir Herr Jesu Christ. Herr, nicht schicke deine Rache. Herr, ich habe mißgehandelt. Straf' mich nicht in deinem Zorn. Erbarm' dich mein, o Herre Gott. Aus diesem tiefen Grunde.

Dem Neujahrsfeste: Es wolle Gott uns gnädig sein. Verleih uns Frieden gnädiglich. Aus meines Herzens Grunde.

Dem Erndtedankfeste: Lobet den Herren. Nun danket alle Gott.

Hagelfeier, Brandfest rc.: Was Gott thut, das ist wohlgethan. Sollt' ich meinem Gott nicht singen.

Der Todten- und Begräbnißfeier: Nun laßt uns den Leib begraben. Alle Menschen müssen sterben. Christus der ist mein Leben. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. Wenn mein Stündlein vorhanden ist. Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt. Mitten wir im Leben sind. Jesus, meine Zuversicht. Wachet auf, ruft uns die Stimme.

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig. Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl. Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott. Ich bin ja, Herr, in deiner Macht. Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin. Freu' dich sehr, o meine Seele. Auferstehn, ja auferstehn wirst du. Jerusalem, du hochgebaute Stadt.

§. 56. Hauptbedingungen, auf welchen der eigenthümliche Charakter jeder Melodie beruht.

Da jede Melodie ihren eigenthümlichen Charakter hat, so muß wohl etwas zum Grunde liegen, wodurch dieses Eigenthümliche hervorgebracht wurde; der Componist muß es in seiner Gewalt gehabt haben, gerade den Ausdruck in seine Melodie zu legen, der den Empfindungen analog war, die jetzt eben seine Seele erfüllten und die er durch Töne zu schildern sich vorgesetzt hatte. Untersuchen wir, wodurch er dies bewirkte, so ergeben sich als Haupt-Grundlagen des eigenthümlichen Charakters jeder Melodie: die Melodie an sich, die Tonart, der Takt und die Bewegung. Diesen Hauptbedingungen untergeordnet sind: die Ausweichungen und das Verweilen in andere Töne, Abänderung in der Stärke und Schwäche der Töne u. s. w.

Die Melodie selbst, d. h. die Aufeinanderfolge der Töne in Hinsicht ihrer Höhe oder Tiefe, giebt durch ihre Verschiedenheit den Melodien einen eigenthümlichen Charakter, wodurch sie sich von andern bestimmt unterscheiden. Der Ausdruck ist nach der Verschiedenheit der Aufeinanderfolge der Töne verschieden; anders ist er, wenn die Melodie in nahe an einander, als wenn sie in von einander entfernter liegenden Tönen fortschreitet; anders, wenn die Aufeinanderfolge in chromatischen, als wenn sie in diatonischen Tönen besteht; anders, wenn sie in tiefen, als wenn sie in hohen Tönen gehalten wird u. s. w.

§. 57. Einfluß der Tonart auf den Charakter der Melodie.

Einen wesentlichen Einfluß auf den Charakter einer Melodie übt die Tonart oder die Tonleiter, die ihr zum Grunde liegt, aus; denn jede Tonart hat ihren eigenen Charakter. Wir unterscheiden zuvörderst von unsern heutigen Tonarten die Dur- und Molltöne und eine geringe Aufmerksamkeit lehrt uns die verschiedene Wirkung, welche die von demselben Grundtone ausgehende Tonleiter in Dur oder Moll, auf unser Ohr ausübt. Ein Tonstück aus einem Durtone in die Molltonart, oder umgekehrt aus einer Moll- in die Durtonart versetzt, verändert den Charakter desselben durchaus. Der allgemeine Charakter der Durtonarten ist mehr der Ausdruck fröhlicher und lebhafter, der der Molltonarten mehr der Ausdruck der weichen und traurigen Empfindungen.

Aber auch die Dur- und Molltonarten unter sich haben jede ihren eigenthümlichen Charakter. Man vergleiche C dur und Es dur mit einander und der Unterschied unter ihnen wird uns klar werden: jene hat mehr Feierliches, diese mehr Mildes. So wird man das Kräftige in D dur, das Gemüthliche in A dur, das Weiche in G moll, das wehmüthig Feierliche in F moll, das Scharfe in C moll und das süß Schauerliche in B moll kaum verkennen *).

---

*) Manche erklären die Annahme, daß die Tonart einem Gesangstücke einen bestimmten Charakter verleihe, für leere Träumerei. Die Gründe für diese Behauptung sind in Hand's Aesthetik der Tonkunst. (Leipz. bei C. Hochhausen und Fournes) 1r Thl. S. 212 angeführt, aber auch sehr treffend widerlegt. Eben da (S. 216 ff.) wird der eigenthümliche Charakter der einzelnen Tonarten auf folgende Art bezeichnet:

C dur spricht das Menschliche im Gefühl rein und sicher aus; daher wählt die Unschuld, die in sich genügliche Einfalt, die reine Natürlichkeit, aber auch der einfache Ernst, der bestimmte Entschluß, die Zuversicht diese Tonart.

Schubart hat (in seinen Ideen zu einer Aesthetik der Musik. Wien 1806. S. 377.) einen geistreichen Versuch ge-

---

C moll ist der Ausdruck der Wehmuth, der Trauer, der Sehnsucht, der schmerzvollen Liebe, des Verlangens nach Trost.

In G dur spricht sich die Innigkeit der Treue, der leidenschaftlosen Liebe, die Ruhe der Betrachtung und eine sanfte Stimmung aus.

G moll kann nicht geradehin nach Schubart durch Mißvergnügen, Groll und Unlust bezeichnet werden. In dieser Tonart einigt sich Wehmuth und Freude, Schwermuth und Heiterkeit.

D dur nimmt das Prächtige und Große in sich auf und in seiner Helle tönt der Triumph, das Halleluja, und ruft zur Freude und zum Jubel auf.

D moll ist die Tonart des von Schwermuth niedergedrückten Gefühls, der Klage, des heftigen, herzzerschneidenden Schmerzes.

A dur ist der Ton des Vertrauens und der Hoffnung, eines der Liebe sich freuenden Herzens und der unbefangenen Heiterkeit.

A moll hat einen mehr weiblichen Charakter und drückt schwächere Hingebung, aber auch zagende Weichheit aus.

E dur dient der lachenden Freude, dem lebensfrohen Jubel, kann aber auch das Feierliche in höchster Potenz ausdrücken.

E moll, der Gegensatz von C dur, spricht ein bedingtes Leben, den Unbestand der Dinge, die Klage des Mitgefühls aus.

H dur drückt heftige Leidenschaft, ein trotziges, seiner Kraft gewisses Selbstgefühl aus.

In H moll liegt ruhige Erwartung und Ergebung.

Fis und Ges dur hat einen triumphirenden Charakter und drückt feierlichen Muth und den wohlthuenden Genuß errungener Ruhe aus, aber auch wohl eine noch trotzende, auf eigene Kraft stolzirende Leidenschaft.

Fis oder Ges moll ist der Ausdruck des tobenden Schmerzes, der herben Unlust, des Mißmuths, bittern Ernstes und auch des Grolles.

Cis (Des) dur eignet sich für das Excentrische, und mischt das Leidvolle und Freudvolle in erhöhten Graden, kann aber

macht, eine Charakteristik der einzelnen Töne aufzustellen. Er bemerkt, daß jeder Ton entweder gefärbt ist, oder nicht; Unschuld und Einfalt drückt man mit letztern, sanfte, melancholische Gefühle mit B Tönen, wilde, lebhafte und starke Gefühle mit bekreuzten Tönen aus*). Sulzer hat in seiner Theorie der schönen Künste und Wissenschaften die Ton-

auch das Gefühl des Selbstvertrauens und der keck vorschreitenden Gravität in sich fassen.

Cis (Des) moll paßt für die Wehmuth, die seufzende Sehnsucht, die Klage eigener Schuld, aber auch für die Innigkeit des Mitgefühls.

As dur ist die Tonart, bei welcher die Seele für ein Ueberirdisches aufgeht, und Ahnungen eines Jenseits oder einer höhern Beglückung faßt. Als Gis dur verändert diese Tonart den Charakter.

Cis oder As moll drückt die Jammerklage aus.

Es dur ist die vieldeutigste Tonart; sie kann ausdrücken feierlichen Ernst, Ermuthigung, begeisterte Liebe, Andacht und gläubiges Vertrauen.

Es moll oder Dis moll nimmt man gewöhnlich für den Ausdruck der Bangigkeit, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth, der einzelne Accord senkt aber auch Schauer des Heiligen in die Seele.

B dur dient zur Aussprache heiterer Gefühle, der zuversichtlichen Hoffnung, dem glaubensvollen Aufblick und vermag die ruhige Betrachtung zu beleben.

In B moll liegt ein trübes, ja finsteres Gefühl, des mit Unmuth und Mißvergnügen verbundenen Schmerzes.

F dur malt Frieden und Freude in vielfacher Form.

F moll ist eine schauerliche Tonart zum Ausdruck schwermuthsvoller Gefühle, der Trauer, des tiefen Leides, der Bangigkeit, des Schauders und der qualvollen Trauer.

*) Bühtlen (in der Musikal. Zeitung 1827. S. 224.) schreibt den Tönen der Saiteninstrumente einen hellen und gehobenen Charakter als Kreuz-Tönen, einen dunkeln und gedrückten als B Tönen zu. Hand (a. a. O. S. 210.) nennt aber dessen Versuche, worauf sich diese Ansicht stützt, unzureichend.

leitern in Hinsicht des ihnen eigenen Grades von Härte u Reinheit in folgende Uebersicht gebracht. Unter den D tonarten sind C, G, D und F die reinsten, und zwar die reinste, G weniger rein ꝛc. A, E, H, Fis sind h ter; C, T, G und B die härtesten. Unter den Molltön sind A, E, H und D die reinsten, und zwar im höchst Grade A ꝛc. Fis, Gis, Cis und Dis weicher; C, G, B die weichsten. Die reinsten Töne, setzt er hinzu, sii zum pathetischen Ausdruck weniger geschickt, hingegen n Rücksicht auf den besondern Ausdruck der Moll- und Du tonart zum lärmenden, kriegerischen, gefälligen und scher haften Ausdrucke brauchbar. Die weniger reinen Töne sin nach den Graden ihrer geringern Reinheit oder größer Härte und Weichheit zur Ausdrückung stärkerer oder ge mischter Empfindungen geschickter, und die härtesten uni weichsten sind von den gewaltsamsten Wirkungen.

§. 58. Einfluß der Modulation auf den Ausdruck der Melodie.

Der Begriff: Modulation, wird im weitern und engern Sinne genommen. Im weitern Sinne versteht man darunter die mannigfaltige Abwechselung der Harmonie und Tonschlüsse, insofern ein Tonstück in dem Haupttone selbst bleibt, und in diesem Falle ist sie das, was man auch Tonführung überhaupt nennt. Im engern Sinne meint man damit eine solche Tonführung, bei welcher eine Tonart mit der andern verwechselt wird, oder die Kunst, die Melodie und Harmonie aus dem Haupttone durch andere Tonarten vermittelst schicklicher Ausweichungen durchzuführen und dann wieder in den ersten oder Hauptton, von welchem man ausgegangen ist, zurückzuleiten; sie ist also hier das, was man gewöhnlich Ausweichung nennt.

Die Modulation im letztern Sinne genommen ist, besonders in längern Gesangstücken, wo die Natur des Stücks

eine nähere oder entferntere, schnellere oder langsamere, sanftere oder härtere Ausweichung erfordert, eins der wichtigsten Hülfsmittel des musikalischen Ausdrucks; weniger anzuwenden ist sie in kürzern Tonstücken, besonders wenn sie eine sanfte und ruhige Leidenschaft ausdrücken. Obgleich sie dieserhalb in unsern Choralmelodien weder so häufig, noch am wenigsten in entferntern Tonarten und mit schnellem Wechsel vorkommt, so übt sie doch einen nicht geringen Einfluß auf den Ausdruck derselben aus.

§. 59. Die Tonarten der Alten.

Einen eigenthümlichen, von unsern Tonarten ganz abweichenden, fremdartigen und alterthümlichen Charakter haben die Tonarten der Alten, die uns Deutschen noch in einigen alten Kirchenmelodien überliefert sind und außer der Kirche gar nicht mehr gehört werden. Sie geben dem Gesange eine eigenthümliche Würde und Feierlichkeit, die uns aus dem Gewöhnlichen und dem Kreise der Gegenwart in das uns Ungewöhnliche einer grauen Vorzeit zurückführt. Ihr griechischer Ursprung wird durch griechische Benennungen beurkundet.

§. 60. Nähere Darstellung dieser alten Tonarten.

Ohne mich hier in eine Untersuchung über Ursprung und allmähliche Ausbildung dieser alten Tonarten einzulassen, die um so mehr auf unsicherem Grunde beruht, da sich ihr Ursprung in das graue Alterthum, in die Geschichte der Aegyptier und den urgeschichtlichen Anfang der Griechen verliert, die auf uns gekommenen gleichzeitigen Schriftsteller aber wenig von ihrer spätern Ausbildung erzählen: so stelle ich sie im Folgenden gleich so auf, wie sie in den frühern Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung dem Choralgesange zum Grunde gelegt wurden. Wer über die Geschichte

derselben mehr belehrt sein will, der lese darüber nach in der Geschichte der Musik von J. N. Forkel I. Bd. S. 339. rc. *).

Vor der Ausbildung unseres heutigen Tonsystems kannten die Alten nur die sieben Haupttöne einer Oktave c, d, e, f, g, a, b; die Halbtöne cis, dis, fis und gis hatten sie in ihr System noch gar nicht aufgenommen, sie unterschieden aber späterhin in ihrer Tonleiter ein tiefes und hohes b, aus letzterem ist unser h entstanden. Ihre Tonarten waren nun entweder dur oder moll, je nachdem sie das tiefe oder hohe b in der Tonleiter hören ließen.

Jede dieser Tonarten der Alten wurde auf eine doppelte Weise behandelt; es war entweder der Umfang eines Gesanges von seinem Haupttone an bis zur Quinte oder Oktave, in diesem Falle nannte man sie die authentische, ächte oder selbstständige Tonart; oder er nahm seinen Umfang von der Unterdominante bis auf den Hauptton oder auch bis auf die Oberdominante, also eine Quarte tiefer, so nannte man sie plagalische, entlehnte, hergeleitete Tonart und unterschied sie durch das vorgesetzte Wort: hypo (unter).

Wenn nun jeder der 7 Haupttöne einer Oktave auf diese doppelte Weise hätte behandelt werden können, so hätten die Alten 14 Tonarten haben müssen; da aber dem h die Quinte und dem f die Quarte fehlte, so konnte jenes nur plagalisch, dieses nur authentisch sein; daher überhaupt nur 12, nämlich 6 authentische und 6 plagalische Tonarten in der alten Musik zu finden sind. Man erzählt, daß jede dieser alten Tonarten ihren Namen von verschiedenen alten griechischen Völkerschaften erhalten habe, z. B. von den Doriern, Joniern u. s. w.

---

*) Vergl. einen sehr guten Aufsatz über die alten Tonarten in Hientzsch Eutonia Bd. 5. u. 6. und einige Bemerkungen dazu in Bd. 8. Heft 1.

Die folgende Darstellung enthält die Scalen der alten Tonarten in ihrer doppelten Gestalt, nebst dem Verzeichniß einiger Melodien, die darin gesetzt sind.

§. 61. Fortsetzung.

1) Die dorische Tonart.

Authentisch: d e f g a h c d dorisch.
Plagalisch: A H c d e f g a hypodorisch.

Nach der ältern Theorie war die erste der erste, die zweite der zweite Ton.

Unkundige werden diese Tonart für d moll halten, da aber in der Vorzeichnung kein wesentlich b ist, so kann sie es nicht sein. Böttner hat in seinem Choralbuche einigen der Melodien dieser Tonart ein b vorgezeichnet, ob es gleich, so oft es in der Melodie vorkommen müßte, durch ein Widerrufungszeichen (♮) wieder ungültig gemacht ist. In der verbesserten Ausgabe dieses Choralbuchs durch Wegener ist dieser Uebelstand, der Unkundige zu Mißgriffen verleitet, stehen geblieben und somit in die Choralbücher mit Ziffern, die nach jenem bearbeitet sind, ebenfalls übergegangen.

Auferstehn, ja auferstehn wirst du (von Kühnau componirt).
Befiehl du deine Wege.
Christus fuhr gen Himmel.
Christ ist erstanden.
Christ lag in Todesbanden.
Christ unser Herr zum Jordan kam.
Durch Adams Fall ist ganz verderbt.
Erschienen ist der herrlich' Tag.
Jesus Christus unser Heiland, der den Tod ꝛc.
Jesus Christus unser Heiland, der von uns ꝛc.
Jesu, meine Freude.
Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin.
O Gott, du unser Vater bist.

Sollt ich meinem Gott nicht singen.
Vater unser im Himmelreich.
Wir gläuben all' an einen Gott.

Hypodorisch:

Helft mir Gott's Güte preisen.
Gott Vater, der du deine Sonn'.
O Herr, wend' deinen Zorn von mir.

§. 62. Fortsetzung.

2) Die phrygische Tonart.

Authentisch: e f g h c d e phrygisch.
Plagalisch: h c d e f g a h c hypophrygisch.

Erstere hieß in der ältern Theorie der dritte, letztere der 4te Ton.

Diese Tonart hat Aehnlichkeit mit unserm e moll, was sie aber nicht sein kann, weil ihr kein wesentliches fis vorgezeichnet ist.

Folgende Melodien sind ursprünglich in dieser Tonart gesetzt:

Ach Gott vom Himmel sieh darein.
Ach Herr, mich armen Sünder.
Christus, der uns selig macht.
Da Jesus an des Kreuzes Stamm.
Es wolle Gott uns gnädig sein.
Herr Gott dich loben wir.
Herzlich thut mich verlangen.

Hypophrygisch:

Erbarm dich mein, o Herre Gott.
Mitten wir im Leben sind.
O liebster Herr Jesu Christ.
O großer Gott von Macht.

3) Die lydische Tonart.

{Authentisch: f g a h⁀c d e⁀f lydisch.
{Plagalisch: c d e⁀f g a h⁀c hypolydisch.

Letztere hieß in der alten Theorie der 5te Ton.

In dieser Tonart haben wir keine Kirchenlieder, man möchte denn die Melodie: Gottes Sohn ist kommen, dahin rechnen wollen. Sorge sagt: (Vorgemach der musikalischen Composition 1745. I. Bd. S. 25.) Man findet aus diesem Modo keine Kirchengesänge, weil denen Alten der rauhe Triton (übermäßige Quart), so sich zwischen f und h befindet, nicht zu Halse gewollt hat, und sie das h lieber in b verwandelt haben, woraus sodann ein Ionicus transpositus (eine versetzte ionische Tonreihe) entstanden.

§. 63. Fortsetzung.

4) Die myxolydische Tonart.

{Authentisch: g a h⁀c d e⁀f g myxolydisch.
{Plagalisch: d e⁀f g a h⁀c d hypomyxolydisch.

In der alten Theorie der 7te und 8te Ton.
Wer nur an unsere Tonarten denkt, würde sie leicht mit g dur verwechseln.

Folgende Melodien sind ursprünglich in dieser Tonart gesetzt:

Gelobet seist du, Jesu Christ.
Komm, o Gott Schöpfer, heil'ger Geist.
O wir armen Sünder.

Hypomyxolydisch:

Dies sind die heil'gen zehn Gebot'.
Danksagen wir alle.
Gott sei gelobet und gebenedeiet.
O Lux beata Trinitas.
Veni, sancte Spiritus.

5) äolische Tonart.

Authentisch: a h c d e f g a, äolisch.
Plagalisch: e f g a h c d e, hypoäolisch.

Erstere war der sogenannte tonus peregrinus.

Diese Tonart finden wir in unserm a moll wieder, oder diese ist ihm doch wenigstens sehr ähnlich.

In ihr findet man folgende Melodien:

Ach Gott vom Himmel sieh darein.

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.

Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ.

Nun kommt der Heiden Heiland.

Hypoäolisch:

Allein zu dir Herr Jesu Christ.

6) Die ionische Tonart.

Authentisch: c d e f g a h c, ionisch.
Plagalisch: G A H c d e f g, hypoionisch.

In der alten Theorie der 6te Ton.

Sie ist unser c dur und als Grundlage bei allen unsern Tonarten beibehalten.

§. 64. Charakter und Werth der alten Tonarten.

Das Unterscheidende der alten Tonarten liegt unstreitig in der veränderten Lage der halben Töne jeder Tonart. Bekanntlich fallen in unserer Dur-Tonart die halben Töne auf die dritte, vierte, siebente und achte, in den Moll-Tonarten auf die zweite, dritte, fünfte und sechste Stufe. In den alten Tonarten hingegen sehen wir jede Folge der halben Töne in einer veränderten Lage, die in der vorhergegangenen Darstellung durch darüber gesetzte Bogen angedeutet ist.

Guido von Arezzo, ein berühmter Musiklehrer des eilften Jahrhunderts, sagt: (Forkels Geschichte der Musik Bd. II. S. 250.) der Unterschied dieser Tonarten sei so groß, daß ein Geübter sie eben so deutlich und sicher er-

kenne, als jemand, der viele Nationen gesehen habe, beim ersten Anblicke den Griechen, den Spanier, den Römer, den Deutschen und den Franzosen von einander zu unterscheiden wisse; und in der That, er hat die Sache nicht übertrieben. Jede Tonart malt gleichsam durch die in ihrer Natur liegenden Modulationen mit charakteristischen Zügen einen besondern Zustand der Empfindung, rührt eine besondere Seite der Seele, die mit ihren wesentlichen Gängen und Wendungen in einer natürlichen Verwandtschaft steht; und gerade die durch das verhältnißmäßig kleinere Gebiet ihrer Töne bewirkte Einschränkung, die auf der einen Seite ihre Bewegung hindert, verschafft auf der andern Seite einer jeden wieder einen Reichthum von eigenthümlichen, ausdrucksvollen Fortschreitungen, die, je fremder und ungewöhnlicher sie klingen, desto mehr dazu beitragen, den Hörer in eine ernste, feierliche Stimmung zu versetzen. (Rambach, Luthers Verdienste um den Kirchengesang S. 244. *).

J. J. Rousseau, der in musikalischer Hinsicht keinesweges zu den Freigeistern gehörte, urtheilt: (Diction. de Musique) Die alten Tonarten, so wie sie in den (lateinischen) Kirchengesängen auf uns gekommen sind, haben wirklich das Charakteristische, das jeder eigen ist, und die Mannigfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdrucks so behalten, daß es jedem Kenner fühlbar ist.

Sulzer sagt: (Theorie der schönen Künste und Wissenschaften) Viele Neuere, die keine andere, als unsere Dur- und Molltonarten kennen, oder doch nicht für gültig erkennen

---

*) Vgl. auch: Klein, Luthers Verdienste um Musik und Poesie (1817. S. 29.). Luther sagte z. B.: „Weil Christus ein freundlicher Herr, und seine Rede lieblich ist, so wollen wir den sechsten Kirchenton zum Evangelio nehmen, und weil St. Paulus ein ernster Apostel ist, so wollen wir den achten Ton zur Epistel ordnen.“

wollen, mögen versuchen, ob sie im Stande sind, eine einzige so vollkommene, ausdrucksvolle und herzangreifende Choralmelodie in unsere Tonarten zu setzen, als es deren eine Menge in den Alten giebt.

Glareanus (Dodecachordon 1547.) charakterisirt die 12 alten Tonarten folgendermaßen.

Der Dorische Modus: Hoher Ernst, und eine majestätische, über allen Ausdruck erhabene Würde.

Der Hypodorische: Finsterer, schwermüthiger Ernst.

Der Phrygische: Andacht, fromme Klage.

Der Hypophrygische: Wehmüthiges Flehen.

Der Lydische und Hypolydische: Gesetztheit, Strenge.

Der Myxolydische und Hypomyxolydische: Ruhige, heitere Fassung.

Der Aeolische und Hypoäolische: Sanfte, stille Rührung.

Der Jonische und Hypoionische: Frohsinn, Munterkeit.

C. Prinz giebt in seiner musikalischen Kunstübung 1687. S. 15 — 18. ihren Charakter auf folgende Weise an:

Die Dorische ist ernsthaft und andächtig;
die Phrygische sehr traurig;
die Lydische hart und unfreundlich;
die Myxolydische mäßig lustig;
die Aeolische zärtlich und etwas traurig:
die Jonische lustig und muthig.

§. 65. Fortsetzung.

Von den griechischen Tonarten sagt Forkel in der Geschichte der Musik Bd. I. S. 404: Woher es komme, daß die Ueberreste der alten griechischen Musik, die wir noch in dem Canto fermo der römischen Kirche besitzen, so ausdrucksvoll gefunden und von Kennern so sehr geschätzt werden?

Diese Frage läßt sich von mehrern Seiten beantworten. Das Hauptverdienst dieser alten Kirchengesänge besteht in der großen Simplicität, wodurch sie fähig sind, von ganzen Gemeinden gesungen zu werden. Außerdem aber sind sie so deklamirt, wie eine Rede eigentlich deklamirt werden muß, in welcher nicht nur die Quantität der Sylben, sondern auch der Ausdruck und die Bedeutung der Worte, durch Steigen und Fallen der Stimme ausgedrückt werden soll. Dies sind allerdings wesentliche Schönheiten, die nicht leicht jemand verkennen wird. Allein, einestheils sind diese wesentlichen Schönheiten den alten Kirchengesängen nicht allein eigen, sie finden sich auch in tausend neuern Tonstücken, deren Verfasser richtigen Geschmack und wahre Kunstkenntniß besaßen, wenn nicht in einem noch höhern, doch in eben dem Grade; und anderntheils haben die Melodien ihren größten Reiz für uns, nicht einzig und allein ihrer innern ursprünglichen Schönheit, sondern größtentheils 1) der in neuern Zeiten ihnen in den alten, auf uns gekommenen griechischen Oktavengattungen beigefügten Harmonie, und 2) ihren uns fremd gewordenen Fortschreitungen und Modulationen zu verdanken.

Ueber die erste Ursache braucht wenig gesagt zu werden. Jedermann, der eine von diesen alten Melodien nach einer J. Seb. Bachschen vierstimmigen Harmonie, von einem stark besetzten Chore gut gesungen, gegen den einstimmigen oder Oktavengesang einer Gemeinde vergleicht, muß fühlen, daß sie in der harmonischen Gestalt an Würde, Ausdruck, Feierlichkeit und an jeder Eigenschaft, die sie als religiöser Gesang erfordert, und vor andern Gesängen auszeichnen muß, unendlich gewinnt.

In Absicht auf die zweite Ursache ihres Reizes für uns, muß bemerkt werden, daß diese alten Melodien mit der alten gothischen Bauart, und mit der alten Sprache der Bibel in einerlei Fall sind. Ob wir gleich sehr gut einsehen und füh-

len, daß sowohl in der gothischen Bauart, als in der Sprache der Bibel eine gewisse Steifheit herrscht, so fühlen wir doch auch zugleich, wenn wir sie sehen oder hören, daß keine Bau- oder Schreibart geschickter ist, unsere Seele mit erhabenen, feierlichen und gottesfürchtigen Empfindungen zu erfüllen, und den Ausdruck der Gefühle für Gegenstände der Religion, von dem Ausdruck unserer Gefühle für irdische Gegenstände zu unterscheiden. Keine Bauart taugt besser zur Wohnung einer himmlisch-tiefsinnigen Betrachtung und Andacht, als die gothische. Sie trägt sehr viel dazu bei, die Seele mit erhabenen, feierlichen und gottesfürchtigen Empfindungen zu erfüllen: auch hilft das Alter der gothischen Kirchen noch jene Ehrfurcht vermehren, welche ihre Gestalt und Größe einflößt. Natürlicherweise fühlen wir Ehrfurcht für ein Gebäude, das unsers Wissens, unsere Vorväter ehrfurchtsvoll besucht haben. Hierin hat die alte Bauart mit der Musik der ältern Kirche Aehnlichkeit. Keine andere Art von Musik würde sich zur Erregung und Unterhaltung einer tiefsinnigen Betrachtung und Andacht geschickt haben, als gerade die, die in ihrem Wesen und Charakter mit der gothischen Bauart die auffallendste Aehnlichkeit hat. Aber so wie jener religiöse Tiefsinn, der sich in großen gothischen Kirchen der Seele zu bemeistern pflegt, durch gewisse Basreliefs, womit Pfeiler und Kornischen gewöhnlich geziert zu sein pflegen, nicht wenig vermindert wird, eben so wird die Wirkung der alten Musik durch gewisse dazwischen gewebte neumodische Zierrathen geschwächt. Also nicht einzig und allein in der ursprünglichen innern Schönheit liegt das Rührende und Ausdrucksvolle dieser alten Melodien, sondern größtentheils in ihren durch Alter und Anwendung auf erhabene Gegenstände ehrwürdig gewordenen Fortschreitungen und Modulationen.

Ich habe mich alles eigenen Urtheils in einer Sache, die die größten Musikkenner älterer und neuerer Zeit beschäf-

tigt hat, enthalten. Die in den beiden vorhergehenden §§. angeführten Urtheile sachkundiger und hochgeachteter Männer, bestimmen den Standpunkt, aus welchen man zu einer richtigen Ansicht jener Tonarten gelangen kann; so wie eigene Beobachtung ihrer Wirkungen uns von der Unhaltbarkeit der Behauptung einiger Neuern überzeugen werden, als ob jene griechische Weisen uns nicht ansprächen, am wenigsten den Künsteleien, denen die Mutter der Dinge Tonreihen anderer Art eingeprägt habe.

§. 66. Erhaltung der alten Tonarten in ihrer ursprünglichen Form.

Es ist zu bedauern, daß manche Choralbücher uns nur wenige der Melodien in den alten Tonarten rein und unverfälscht überliefern; so wie sie denn überhaupt mehr oder weniger ihre ursprüngliche Form durch die Versuche derer verloren haben, die sie entweder aus Unwissenheit oder Verkennung ihres Werthes, in unsere heutigen Tonarten zu versetzen suchten. Manche andere sind ein Gemisch des Alten und Neuen geworden, und selbst tüchtige Organisten, wie Böttner unter andern, haben sich von diesem Fehler nicht frei erhalten. Es sollte nun freilich nicht so sein; denn wir rauben dadurch unsern Kirchengesängen eine ihnen eigenthümliche Würde und Feierlichkeit, einen von neuern Componisten noch nicht erreichten Geist und Charakter, den unsere Vorfahren, die mit der Kenntniß und Wahl der zu jedem Liede passenden Tonart eine für die heilige Angelegenheit begeisternde Frömmigkeit verbanden, in jenen Denkmalen der Vorzeit niedergelegt haben. Man sollte diese Tonarten wenigstens in den Melodien, die ursprünglich in ihnen gesetzt worden sind, in ihrer ursprünglichen Form beibehalten, weil der kräftige und feierliche Ausdruck verloren geht, sobald sie in unsere Tonarten übergetragen werden. Man versuche es, und spiele eine dieser Melodien in einer heutigen

Tonart und unser Gefühl wird uns nicht zweifelhaft lassen, welcher wir den Vorzug geben sollen.

§. 67. Einfluß der Taktart auf den Charakter der Melodien.

Einen nicht unwesentlichen Einfluß auf den Charakter eines Tonstücks hat auch die Taktart, die in ihm herrscht. Einige Taktarten, wie der $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ Takt, haben einen mehr oder minder lebhaften und fröhlichen Charakter; dahingegen der $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{4}$ Takt mehr Ernst und Feierlichkeit ausdrücken, besonders schreitet letzterer in seinen abgemessenen Schritten mit Gravität und Würde fort, und giebt den Tonstücken einen Ausdruck von feierlichem Ernste, wie es keine andere Taktart thut. Die Componisten unserer Kirchenmelodien haben diese daher vor allen gewählt. Will man den Unterschied, den die verschiedenen Taktarten auf den Ausdruck eines Chorals haben, sich recht fühlbar machen, so singe oder spiele man die Melodie: Eins ist Noth, o Herr, dies Eine (nämlich in ihrer ursprünglichen Form, denn in einigen neuern Gesangbüchern ist diese ganz verwischt), worin der erste Theil $\frac{4}{4}$, der zweite $\frac{3}{4}$ Takt ist, und man wird im erstern Würde und Ernst, im zweiten mehr den Ausdruck einer fröhlichen Empfindung finden.

§. 68. Einfluß der Bewegung auf den Charakter eines Tonstücks *).

Wir unterscheiden in der Musik drei Hauptarten der Bewegung, d. h. des Grades der Geschwindigkeit, in welcher ein Tonstück vorgetragen werden soll, die denn aber auch wieder verschiedentlich modificirt sind; diese sind: 1) die langsame Bewegung: Largo, Grave, Adagio etc.; 2) die mittlere oder mäßige Bewegung: Andante, Moderato etc.;

---

*) Vergl. Hand a. a. O. S. 235.

3) die geschwinde Bewegung: Allegro, Presto etc. Jede dieser Bewegungen drückt einen eigenen Charakter aus. Die Beobachtung der Natur lehrt uns, daß die Freude eine muntere und geschwindere Bewegung annimmt, während die Trauer umherschleicht; daß der Ernst mit abgemessenen, langsameren Schritten einhergeht, während der Leichtsinn und die Flüchtigkeit sich in rascher und ungeregelter Bewegung ankündigt. Lichtenberg behauptet irgendwo, daß man sogar aus dem Gange eines Menschen mit ziemlicher Gewißheit seinen Charakter kennen lernen könne.

Unser Kirchengesang drückt im Allgemeinen feierlichen Ernst aus, die Bewegung darf diesem Ausdruck nicht widerstreiten; daher denn die, die wir unter dem Ausdruck: Grave, begreifen, als die würdevollste in den Gemeinden, in welchen ein guter Kirchengesang sich forterhalten hat, am allgemeinsten gefunden wird.

Es dürfen übrigens nicht alle Kirchenlieder in derselben Bewegung gesungen werden; einige erfordern ihrem Inhalte nach eine geschwindere, andere eine langsamere.

§. 69. Uebereinstimmung des Charakters der Melodie mit dem des Liedes.

Jede Melodie ist ursprünglich zu einem bestimmten Liede componirt. Der Componist suchte eben die Empfindung in seine Melodie zu legen, die den Dichter bewegte, als er das Lied dichtete, und jede Melodie ist in dem Grade gut zu nennen, als sie dieselben Empfindungen ausdrückt, die der Dichter in seinem Liede niedergelegt hat, und in dem Grade schlecht, als sie sich von dem Ausdrucke der Empfindung entfernt, der nach dem Inhalte des Liedes darin herrschend sein sollte. Es ist also unerläßliche Forderung an den Componisten einer Melodie, daß er sich ganz in die Empfindung hinein versetze, die der Dichter im Liede eben ausdrückt; daß er ihm ganz nachfühle, ganz mit ihm Eins werde. Je leb-

hafter und gebildeter das Gefühl des Componisten ist, desto mehr wird ihm dies gelingen, und um so mehr wird er durch die ihm zu Gebote stehenden Mittel denselben Ausdruck in seiner Melodie wiedergeben. Es ist daher keine geringe Aufgabe, zu einem vorhandenen Liede eine passende und ausdrucksvolle Melodie zu componiren; ihre Lösung erfordert neben einem feingebildeten Gefühle einen großen Umfang musikalischer Kenntniß, besonders aber des ästhetischen Theils der Musik. Am glücklichsten wird diese Aufgabe gelöset, wenn der Dichter selbst musikalisch genug ist, die Melodie zu seinem Liede selbst zu verfassen; es herrscht in beiden alsdann derselbe Ausdruck der Empfindungen in dem schönsten Einklange, wie wir dieses unter andern in der unübertroffenen Melodie: Eine feste Burg ist unser Gott, finden.

Herrscht in der Melodie derselbe Ausdruck der Empfindung, wie in dem Liede, so unterstützen beide vereint die Eindringlichkeit in das Gemüth des Sängers und Hörers und in dem aufmerksamen Sänger und Hörer wird eben die Empfindung erregt, die der Dichter durch sein Lied und der Componist durch seine Melodie ausdrückt. In eben dem Grade wird auch die Eindringlichkeit des im Liede niedergelegten Ausdrucks der Empfindung gehemmt, das fromme Gemüth in seiner Nachempfindung gestört, ja oft gewaltsam unterdrückt, das gebildetere Gefühl und feinere musikalische Gehör verhöhnt, wenn der Ausdruck der Melodie mit dem des Liedes nicht übereinstimmt, wenn beide wohl gar im offenbarsten Widerspruche mit einander stehen.

§. 70. Fortsetzung.

Wir würden eben so viele Melodien als Lieder haben, wenn zu jedem eine solche componirt werden sollte, die die Empfindung des Liedes genau wiedergäbe; was auch, streng genommen, nicht einmal möglich wäre, weil in einem und ebendemselben von vielen unserer Kirchenlieder der Ausdruck

der Empfindungen so verschieden ist, daß die Melodie den ersten Strophen genau entsprechen kann, mit den folgenden aber im geradesten Widerspruche steht; daher in jedem Liede nur Eine Hauptempfindung durchweg vorherrschen sollte.

Um die Melodien nicht zu sehr zu vervielfältigen, sah man sich in die Nothwendigkeit gesetzt, den vorhandenen und in unsern Kirchen bereits eingeführten und bekannten Melodien Lieder unterzulegen. Daß nun eine solche einem Liede vorgeschriebene Melodie mit demselben hinsichtlich des Ausdrucks in möglichst genauer Uebereinstimmung steht, ist eine unerläßliche Bedingung. Wie häufig aber gegen diese Forderung gefehlt wird, davon überzeugt uns eine nur oberflächliche Ansicht unserer Gesangbücher; nicht selten finden wir darin, daß der Ausdruck der Melodie mit dem Inhalte des Liedes im geraden Widerspruche stehet. Natorp hat dies in seinem Buche: Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten, so meisterhaft, als unwiderleglich dargethan, daß es überflüssig sein würde, es hier noch mit Anführung vieler Beispiele zu belegen, einige mögen für die Nichtbesitzer jenes Buchs hinreichen, um dies ihnen klar zu machen.

Ich finde in einem vor mir liegenden, sonst guten Gesangbuche unter der Melodie: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, die tiefen Schmerz, inniges Mitgefühl ausdrückt, Lieder die in offenbarem Widerspruche mit dem Geiste der Melodie stehen; nämlich zwei Lieder, worin der Christ mit Freuden das Dasein Gottes ausspricht, worin er sich zum vertrauenden Gehorsam gegen Gott ermuntert: „Ich weiß, daß Gott ist, Gott hat mich erschaffen", und „Ist auch ein Gott? wer darf noch also fragen?" Ein anderes, worin er sein Vertrauen auf die Macht Gottes bei den wechselnden Schicksalen des Lebens ausdrückt: „Sollt' ich an deiner Macht, o Gott, verzagen?" Ein Lied voller Ausdruck der Freude über die väterlich erbarmende Gnade Gottes: „Jauchzt unserm

Gott, er ist von großer Güte." Ein frohes und heiteres Sonntagslied: „Dies ist der Tag zum Segen eingeweihet." Ein Lied, in welchem sich der Geist zur Geduld und Zufriedenheit ermuntert: „Ein Herz, o Gott, in Leid und Kreuz geduldig." Ein Lied, in welchem er sich die Pflicht der Nächstenliebe vorhält: „Hilf mir, o Gott, daß ich den Nächsten liebe." Ein frohes, zum Preise Gottes ermunterndes Morgenlied: „In dieser Morgenstund' will ich dich loben." Ein Lied, in welchem der Christ die Güte Gottes auch beim Gewitter preiset, und seine Freude ausdrückt, daß nach demselben die Natur mit neuer Wonne ihm entgegenstrahlt: „Auf, Christen, laßt uns unsern Gott erheben."

Der Melodie: „Jesu, meines Lebens Leben", die, wie das Lied, wehmüthig-freudigen Dank für die Leiden des Erlösers ausdrückt, worin der Refrain jeder Strophe: tausend-tausendmal sei dir, liebster Jesu Dank dafür, den Geist des Liedes charakterisirt, ist ein Lied untergelegt, worin der Christ seinen Hang zur Sünde schmerzlich beklagt: „Ach, wann werd' ich von der Sünde." Ein ähnliches Lied, worin der gebesserte Christ es bitter beklagt, daß seine Neigung ihn immer noch zur gewohnten Sünde zurückziehe: „Du, der alles sieht und kennet." Ein anderes, welchem durch verändertes Vers- und Sylbenmaaß seine eigenthümliche und ursprüngliche Melodie geopfert ist, worin der Christ seine Anhänglichkeit an seinen Erlöser und seine innige Verbindung mit ihm zu erkennen giebt: „Eins ist Noth, o Herr, dies Eine."

Der Hauptcharakter der Melodie: Christus, der uns selig macht, ist innige Traurigkeit. Sie soll zu einem Liede von der Wahrhaftigkeit Gottes: „Der du, Gott, die Wahrheit bist, gesungen werden; zu einem Liede, das uns zur Freude über Gott ermuntern soll: „Deines Gottes freue dich"; zu einem Liede, welches den Christen zur Mildthätigkeit ermuntert: „Wer des Lebens Güter hat"; zu einem Liede, das uns

zum Vertrauen auf Gottes Weisheit bei den Schicksalen des Lebens ermuntert: „Lasset doch den weisen Gott."

Die innige Sehnsucht ausdrückende Melodie: „Herzlich thut mich verlangen", finde ich unter andern zu folgenden Liedern: „Befiehl du deine Wege", worin der Christ seine zuversichtliche Ergebung in Gottes Willen ausdrückt; „Nie will ich wieder fluchen", in welchem er sich zur Versöhnlichkeit ermuntert; „Wohl dem, der richtig wandelt", ein Lied von der Pflicht der Wahrhaftigkeit; zu zwei freudigen Morgenliedern: „Mein Gott, daß ich mich freue" und „Lob sei Gott, der den Morgen."

Die, gelassene Klage ausdrückende, Melodie: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir, finde ich einem Liede überschrieben, das uns zur Ergebung in Gottes Willen ermuntert: „Mach's, lieber Gott, wie dir's gefällt"; einem Liede, welches von der Anwendung der zeitlichen Güter handelt: „Herr, laß mich doch gewissenhaft"; einem andern, das zur christlichen Sanftmuth ermuntert: „Herr Jesu, gieb mir sanften Muth"; einem Dankliede am Abend: „Ich dank' dir, Vater :c."; einem Liede für Herrschaften: „Durch dich, Gott, bin ich, was ich bin."

§. 71. Fortsetzung.

Man braucht sich aber nicht weit in den Kirchen umgesehen zu haben, um sich zu überzeugen, daß gegen die wichtige Forderung, neben dem zur Feier des Tages oder dem Inhalte des Vortrages paßlichsten Liede auch die paßlichste Melodie zu wählen, sehr häufig gefehlt wird. Der Prediger pflegt sich bei der Wahl der Lieder wenig um die Melodie zu bekümmern; es genügt ihm in der Regel, wenn der Inhalt des Liedes seinem Vortrage entspricht. Luther, dem die Eindringlichkeit der Harmonie der Poesie mit Musik in die Gemüther nicht entgangen war, pflegte ein sonst gutes

Lied nicht singen zu lassen, wenn er nicht auch eine gute Melodie dazu finden konnte, und manches geistlose Lied behielt er sogar, in Ermangelung eines bessern, welches er hätte an seine Stelle setzen können, blos propter jucundissimam melodiam bei.

Von dem Vorsänger und dem Organisten erwartet man es vor allen, daß sie als Musikverständige sich mit dem Charakter unserer Kirchenmelodien und dem Ausdrucke jeder einzelnen derselben, in genaue Bekanntschaft gesetzt haben sollten; man hört es aber oft an der unpassenden Wahl der Melodie zu einem Liede, wozu passendere vorhanden sind, daß diese Forderung entweder ihnen ganz unbekannt ist, oder von ihnen leichtsinnig übersehen wird. Die Aufgabe, unter mehrern zu einem Liede vorhandenen Melodien immer die passendste zu wählen, erfordert aber, daß der Vorsänger sowohl, als der Organist nicht nur den Ausdruck jeder Melodie kenne, sondern daß er auch jedes zu singende Lied vorher aufmerksam durchlese, um beurtheilen zu können, ob die vorgeschriebene Melodie dem Inhalte des Liedes entsprechend ist, oder welche unter mehrern dazu vorhandenen am passendsten gewählt werden kann. Ist zu einem zu singenden Liede nur Eine Melodie vorhanden, die aber demselben nicht entsprechend ist, so hat der Vorsänger einige, der Organist aber mehrere Mittel in der Gewalt, um diesen Mangel einigermaßen zu ersetzen, wovon weiter unten die Rede sein wird.

§. 72. Vorzüge mancher alten Melodien vor neuern.

Es herrscht unter den musikkundigen Kennern unserer Choralmelodien fast allgemein nur Eine Stimme, daß in manchen alten Choralmelodien unserer Kirche ein Ausdruck einer gewissen Empfindung, eine Einfalt, Wahrheit, Wärme, Kraft und Würde liegt, die den meisten neuern Componisten

solcher Melodien unerreichbar geblieben ist. Von Luthers Melodien ist dies allgemein anerkannt; man denke nur an die unübertreffliche Melodie: Eine feste Burg ist unser Gott, wovon ein trefflicher Musikkundiger neuerer Zeit sagt: „Dichtkunst und Melodie hat das Gepräge der unüberwindlichsten Festung. Jeder Ton, jeder Ausbruch, jeder Fall dieses Gesanges scheint der Hölle Trotz zu bieten, und die letzte Zeile jeder Strophe ist der ausgemalteste Charakter der Entschlossenheit und des Heroismus, den man nur in der Musik sehen und hören kann." Ein aufmerksamer Beobachter wird aber auch außer diesen noch andere Melodien von theils unbekannten Componisten finden, in welchen ein Ausdruck, eine Kraft und Fülle, eine gewisse Begeisterung liegt, wofür wir keinen Namen haben, die wir in manchen andern, besonders neuern Melodien, vergeblich suchen. Folgende Melodien mögen zur Bewahrheitung dieser Behauptung dienen: O Traurigkeit, o Herzeleid. O Ewigkeit, du Donnerwort. Was Gott thut, das ist wohlgethan. Wie schön leucht't uns der Morgenstern. Sollt' ich meinem Gott nicht singen. Nun danket alle Gott. Nun laßt uns den Leib begraben. Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. Wenn meine Sünd'n mich kränken. Vom Himmel hoch, da komm' ich her. Gelobet seist du, Jesus Christ. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. Warum betrübst du dich mein Herz. Jesus meine Zuversicht. Jerusalem, du hochgebaute Stadt. Allein zu dir Herr Jesu Christ. Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr. Meine Hoffnung stehet feste. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren. Eins ist Noth, o Herr, dies Eine. O Ursprung des Lebens. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'. Es kostet viel, ein Christ zu sein. Komm, heiliger Geist, Herre Gott, wovon Luther selbst sagt: der heilige Geist habe ihn selber von sich gemacht, beide, Worte und Melodie.

Woher kommt es aber, daß die Kirchenmelodien unserer neuern Componisten jenen ältern an Schwung und Salbung nachstehen? wenn einige auch, wie von Bach, Rolle, Kirnberger u. a. ganz vortrefflich sind und wir uns Glück wünschen können, wenn solche Männer ihre Aufmerksamkeit auf die Kirchenmelodien richten und so manchem vortrefflichen neuen Liede eine ihrem Inhalt entsprechende neue Melodie geben. Seit den Zeiten der Reformation ist die Musik unendlich vervollkommnet und verfeinert, und doch während in der profanen Musik Meisterstücke zu Tage gefördert werden, ist der hohe Schwung, der in den ältern Kirchenmelodien herrscht, in den neuern nicht erreicht worden. Daß der Grund in geringerer musikalischer Kenntniß liege, ist nicht anzunehmen: denn in dieser Hinsicht hat unsere Zeit wahre Heroen aufzuweisen, die die ganze Tiefe der Musik erforscht haben; eben so wenig ist es Mangel an ästhetischer Bildung, denn diese hat mit der Vervollkommnung der Musik gleichen Schritt gehalten. Ohne den neuern Componisten von Kirchenliedern zu nahe zu treten, muß man annehmen, daß eine hohe Begeisterung für die Sache der Religion, eine innige Ueberzeugung ihrer Göttlichkeit, eine ungeheuchelte Frömmigkeit in die Melodien unserer ehrwürdigen Altvordern übergegangen ist. Sie lebten in einer bewegten Zeit, sie waren zum Theil selbst thätige Mitarbeiter an dem großen Werke der Reformation, deren Bedürfniß sie aus inniger Ueberzeugung der Göttlichkeit der christlichen Religion aufs lebhafteste fühlten, sie nahmen wenigstens aus wahrer Frömmigkeit den wärmsten Antheil an der Sache der Religion, und es ist natürlich, daß die in aufgeregter Zeit geweckte Begeisterung um so mehr abnahm, je mehr jene allgemeine Bewegung der Gemüther in einen ruhigern Zustand sich verlor. Jene fromme Begeisterung mußte um so eher in die Kirchenmelodien übergehen, je lebhafter man von der Nothwendigkeit eines verbesserten Kirchengesanges

überzeugt war, und je mehr man dies als ein Mittel erkannte, der Reformation einen allgemeinern Eingang zu verschaffen.

§. 73. Ursprüngliche Melodie und Abweichung von derselben.

Sehr oft finden wir in unsern Choralbüchern die Melodien der Vorzeit in ihrer von den Verfassern derselben ausgegangenen, also ursprünglichen Gestalt nicht wieder, oft weichen sie nicht nur in einzelnen Tönen, sondern auch wohl in ganzen Sätzen von denselben und auch wieder unter sich ab, wie uns dies eine Vergleichung mehrerer Choralbücher lehrt. Diese Abweichungen von den ursprünglichen Melodien werden aber noch auffallender, wenn wir in den Kirchen darauf achten, welche Verschiedenheiten in dem Gemeindegesange einer und ebenderselben Melodie vorkommen. Es sind kaum zwei Gemeinden zu finden, die dieselbe Melodie in allen ihren Theilen auf eine und dieselbe Weise singen. Diese Abweichungen sind aber nicht so geringfügig, als Manche zu glauben geneigt sein möchten, sie verändern oft ganze Sätze der Urmelodie, die grellsten und stärksten geben oft derselben einen andern, wohl gar entgegengesetzten Gang. Kühnau hat in der ersten Ausgabe seines Choralbuchs viele dieser Varianten unter den Melodien aufgenommen und man findet bei 172 Choralen blos des 1sten Theils beinahe drittehalbhundert davon. Und doch hat er nur die ihm in einem geringen Kreise bekannt gewordenen Abweichungen; hätte er über das Singen der Melodien aus allen protestantischen Gemeinden Deutschlands Nachrichten einziehen können, so würde er mehrere Tausend solcher Abweichungen gehört haben.

Diese Abweichungen von der ursprünglichen Melodie sind aber nicht als etwas ganz Gleichgültiges zu übersehen, sie haben oft mehrere Nachtheile. Oft geht durch sie der eigen-

thümliche Geist und der Charakter der Melodie, der in der ursprünglichen Tonfolge liegt, gänzlich verloren, oder sie verändern ihn doch so sehr, daß man ihn kaum wieder erkennt. Daß hiedurch aber auch die Schönheit, die Eindringlichkeit und der wahre Werth der Melodien, und darum auch nicht wenig, ja oft das Meiste von dem Inhalte und von der Kraft des Liedes selbst verloren gehe, leidet keinen Zweifel. Diese vielfältigen Abweichungen haben überdies noch das Uebel zur Folge, daß, wenn Christen aus verschiedenen Gemeinden in Einer Kirche zusammenkommen, dadurch, daß der Eine die Melodie nach dieser, der andere nach jener Leseart singt, nicht selten der Gesang auf eine höchst widerliche Art verzerrt wird; denn jeder singt die Melodie so, wie er sie in der Schule seiner Gemeinde gelernt hat, oder wie er sie in der Kirche seines Wohnorts zu singen gewohnt geworden ist. Kommen bei dem Singen einer Melodie Varianten vor, so gehen die Stimmen auseinander, und der Gesang verliert seine Einheit; sind sie bedeutend, so hört man Mißlaute, welche die Harmonie aufheben und den Gesang in ein ungeregeltes Getön verwandeln. Fast in jeder nur etwas großen Gemeinde, wenn sie nicht außer aller Verbindung mit Gliedern anderer Gemeinden lebt, hört man nicht selten solche Verzerrungen des Gesanges. Oft wird sogar diese Verschiedenheit zwischen dem jüngern und ältern Theile der in demselben Orte gebornen Mitglieder bemerkbar; weil ihnen von verschiedenen Lehrern in der Schule die Melodie verschieden gelehrt wurde.

Forschen wir dem Grunde dieser Erscheinung nach, so finden wir ihn in nichts anderm, als in der Nachgiebigkeit der Vorsänger und Organisten. Einzelne Gemeindeglieder mochten anfangs von der wahren Melodie aus Unbekanntschaft mit derselben abweichen, ihre Stimmen drangen durch, andere folgten, der Vorsänger oder Organist, statt diesen Abweichungen zu steuern, gab nach, folgte selbst dem

falschen Gesange der Gemeindeglieder, und so wurden sie bleibend. Viele Herausgeber von Choralbüchern bemüheten sich zu wenig, die Melodien in ihrer ursprünglichen Reinheit aufzunehmen, sie gaben sie so, wie sie in ihren Gemeinden gesungen wurden; die Lehrer, die diese Choralbücher gebrauchten, lehrten sie in ihren Schulen so, wie sie sie hier vorfanden, und so wurden die Verschiedenheiten im Laufe der Zeit immer größer und allgemeiner.

§. 74. Fortsetzung.

Jenem Uebel könnte nicht anders abgeholfen werden, als durch ein authentisches Choralbuch, in welchem die Melodien in ihrer unverfälschten Gestalt, ohne alle Varianten ständen; denn gerade durch letztere könnten Vorsänger und Organisten verleitet werden, sich zu nachgiebig bei den Abweichungen der Gemeinden von der wahren Melodie zu beweisen. Ein solches Choralbuch müßte wenigstens in einem ganzen Lande gesetzlich eingeführt, den Schullehrern, Vorsängern und Organisten zur Pflicht gemacht werden, hiernach die Jugend zu unterweisen, den Gesang mit der Stimme und Orgel zu führen und jede Abweichung davon zu vermeiden. So mühevoll dies Unternehmen auch sein möchte und so wenig die Früchte davon in kurzer Zeit sichtbar werden würden, so ist es doch das einzige Mittel, und es würde, wenn mit Kraft und Eifer damit fortgefahren würde, wenigstens in demselben Lande endlich ein gleichstimmiger Gesang allgemeiner werden.

Ob wir nun gleich keinen Mangel an guten Choralbüchern haben, so ist doch keins derselben in einem Lande ausschließlich im Gebrauch, noch weniger zum einzigen Gebrauch gesetzlich eingeführt. In allen sind auch die Melodien nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt aufgenommen, was um so schwieriger ist, da es bei manchen Lesearten unmöglich sein möchte, mit Sicherheit zu bestimmen, welche die

richtige sei; da die ältesten Choralbücher, worin sie in ihrer Reinheit standen, zum Theil in dem Strome der Zeit untergegangen sind. Man würde sich also öfters damit begnügen müssen, diejenigen Lesearten anzunehmen, welche die musikalische Kritik für die beste erklärt. So lange noch ein solches authentisches Choralbuch fehlt, sollte nicht unterlassen werden, eins der vorhandenen bessern in einem Lande allgemein einzuführen und darüber zu wachen, daß einzig und allein darnach der Gesang in den Kirchen geführt und der Schuljugend die Melodien eingeübt würden.

Ich mag indeß nicht über jede Abweichung von der ursprünglichen Melodie den Stab brechen. Wo eine Masse Volk verschiedener Gegenden übereinstimmend in einer langen Reihe von Jahren sich die Melodie auf eine Weise umgebildet und umgeschaffen hat, gegen welche nichts Gegründetes eingewendet werden kann, als daß sie eine Abweichung vom Ursprünglichen oder sonst aus vergangenen Zeiten Vorgeschriebenen ist: da muß jede Autorität schweigen, und eine so allgemeine Abweichung muß wohl natürlicher und dem Volksgesange angemessener sein. In zweifelhaften Fällen suche man also die wahre Melodie nicht in alten Choralbüchern allein, man gehe auch fleißig mitten in die zahlreich versammelten Kirchgemeinden, höre sie unbefangen aus dem Munde des Volks, prüfe und wähle das Beste, was sich nämlich durch sich selbst, ohne irgend eine Autorität, als solches darthut, oder in den Gemeinden und durch sie selbst einmal vorhanden ist.

§. 75. Fortsetzung.

Noch auffallender als jene Abweichungen von der ursprünglichen Melodie, ist die gänzliche Umformung eines unserer festlichen Lobgesänge, des: „Herr Gott, dich loben wir“, eine Umwandlung, die dieser Melodie alles Festliche geraubt, ja sie so weit herunter gezogen hat, daß viele sie

gar nicht einmal mitsingen mögen, daß andere behaupten: gerade durch das Singen dieses Gesanges gehe das Festliche des Tages für sie verloren.

In den alten Kirchenordnungen, Antiphonarien und guten Choralbüchern steht dieser Gesang nirgends als eine gewöhnliche Kirchenmelodie, er ist vielmehr ein Wechselgesang, der von zwei alternirenden Chören gesungen werden soll. Der eine Chor singt piano: „Herr Gott, dich loben wir"; der andere Chor singt forte: „Herr Gott, dir danken wir." Jener fährt piano fort: „Dich, Gott Vater in Ewigkeit"; dieser setzt forte hinzu: „ehret die Welt weit und breit" u. s. w. Das erste: „Heilig ist unser Gott", wird piano vom ersten, das zweite piano vom zweiten, und das dritte, so wie das Amen am Schlusse, forte von beiden Chören gesungen. Alle Pianostellen werden von der Orgel nur sanft und alle Fortestellen stark begleitet. Wo Instrumentalmusik in der Kirche ist, sollen bei den Fortestellen, besonders bei dem: „Heilig ist unser Gott", Posaunen und Pauken einfallen. So steht er in dem ersten Theile der ersten Ausgabe von Kühnau's Choralgesängen Nr. 71, und auf diese Weise kommt ein kräftiges Leben in diesen festlichen Gesang; da er hingegen durch die Art, wie er in unsern Kirchen gesungen wird, alles Kräftige und Feierliche verliert und schleppend und langweilig wird. Unsere katholischen Brüder singen in ihren Kirchen noch jetzt diesen Lobgesang in der angegebenen ursprünglichen Form, der weibliche Chor singt die Piano-, der männliche die Fortestellen. Unser Gefühl wird uns beim Hören dieses Gesanges in einer katholischen Kirche nicht zweifelhaft lassen, welcher Form man den Vorzug einräumen soll; hier hört man ihm das Erhabene und Feierliche an, das in unsern Kirchen gar nicht mehr darin zu finden ist. Auf dieselbe Weise singt man in den katholischen Kirchen die Litanei, und es ist dann ein erhebender Gesang; in unsern

Gesangbüchern steht sie für die meisten Gemeinden als ein unsingbarer Gesang da.

§. 76. Ursprüngliche Benennung der Melodien und ihre Verwechselung mit andern.

Jede Choralmelodie ist ursprünglich von dem Componisten zu einem bestimmten Liede gemacht, von dessen Anfangszeile sie auch ihren Namen erhalten hat. In spätern Zeiten sind diesen Melodien andere Lieder untergelegt, oder eigends dazu gemacht, oder auch die alten Lieder wesentlich umgearbeitet. In den neuern Gesangbüchern nannte man nun die Melodien nicht mehr nach ihrem ursprünglichen Namen, sondern nach den Anfangszeilen der neuern zu den alten Melodien gedichteten Liedern, oder der alten umgearbeiteten Lieder. Beinahe in jedem neuern Gesangbuche findet man hiezu Belege. So heißt z. B. in manchen Gesangbüchern die Melodie: „Jesu deine tiefe Wunden"; Freu dich sehr, o meine Seele; die Melodie: „Vor deinen Thron tret' ich hiemit": Das ist fürwahr ein köstlich Ding; die Melodie: „Nun kommt der Heiden Heiland": Gott sei Dank durch alle Welt; die Melodie: „Warum sollt' ich mich denn grämen"? Jesus, Trost der armen Seelen; die Melodie: „Herr, ich habe mißgehandelt": Mein Gott, ich bin jetzt erschienen; die Melodie: „Nun ruhen alle Wälder": In allen meinen Thaten; die Melodie: „Herr, nicht schicke deine Rache": Laß o Herr, dein Ohr sich neigen"; die Melodie: „Alle Menschen müssen sterben": Schwinge zu des Himmels Höhen; die Melodie: „Wachet auf, ruft uns die Stimme": Heilig ist der Gott der Götter u. s. w.

Diese Abweichung von dem ursprünglichen Namen der Melodien ist aus den Gesangbüchern in die Choralbücher übergegangen, und oft findet man daher eine und ebendieselbe Melodie in verschiedenen Choralbüchern eben so ver-

schieden genannt, selbst anerkannt gute Choralbücher sind von diesem Fehler nicht frei.

Diese Vermengung sollte aber nicht sein; denn einmal ist es Unrecht, wenn man einem Kunstwerke nicht den Namen läßt, den ihm der Urheber beigelegt hat, womit er sein Werk benannt wissen will, um es von ähnlichen bestimmt zu unterscheiden; dann giebt dies auch leicht zu Irrungen und Unregelmäßigkeiten Veranlassung; weil Organisten, Vorsänger und Gemeinden dadurch leicht verleitet werden können, zu einem Liede eine unrechte Melodie zu wählen, und der Unkundige oft in Verlegenheit gerathen wird, wenn er den Namen der im Gesangbuche angegebenen Melodie in einem vorliegenden Choralbuche nicht finden kann und nicht weiß, unter welchem Namen er sie hier zu suchen hat. Die Verwirrung ist durch diese Namenverwechselung so groß geworden, daß man oft nicht weiß, von welcher Melodie die Rede ist; daß man oft die ursprüngliche Benennung erst nach sorgfältiger Untersuchung findet und öfters doch noch in Zweifel bleibt, welche Benennung die ursprüngliche sei.

§. 77. Uebereinstimmung der Melodien hinsichtlich ihres Metrums.

Wir haben in unsern Gesangbüchern oft eine große Menge Lieder, welchen zwar verschiedene Melodien überschrieben sind, die aber doch nach einer und ebenderselben gesungen werden können, weil sie unter sich gleiches Vers- und Sylbenmaaß haben. So kann hinsichtlich ihres Metrums die Melodie: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" verwechselt werden mit: Ach, Gott, vom Himmel sieh darein; Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir; Es ist das Heil uns kommen her; Es ist gewißlich an der Zeit; Herr Jesu Christ du höchstes Gut; Nun freu't euch liebe Christen g'mein; Wenn mein Stündlein vorhanden ist; Wär Gott nicht mit

uns diese Zeit. Die Melodie: „Alle Menschen müssen sterben" mit: Jesu meines Lebens Leben. Die Melodie: „Nun danket alle Gott" mit: O Gott, du frommer Gott u. s. w.

Ob nun gleich verschiedene Lieder von gleichem Vers- und Sylbenmaaß nach Einer Melodie gesungen werden können, so folgt doch noch nicht, daß sie alle darnach gesungen werden sollen. Eine Verwechselung der einem Liede überschriebenen Melodie mit einer andern, sollte nur in gewissen Nothfällen statt finden dürfen.

Jede Melodie hat, wie schon oben gesagt ist, ihren eigenthümlichen Charakter, der mit dem Charakter des Liedes übereinstimmen soll. Es ist also nicht gleichgültig, welche Melodie man zu einem Liede wählt, und eine unüberlegte, willkührliche Wahl verleitet oft zu den ärgsten Mißgriffen.

In manchen Gesang- und Choralbüchern ist ein Verzeichniß der Melodien zu finden, die mit einander verwechselt werden können: so gut dies auf der einen Seite ist, so nachtheilig kann es auf der andern werden. Der besonnene und kundige Vorsänger und Organist benutzt es, um eine dem Inhalte des Liedes mehr angemessene Melodie aufzusuchen, als vielleicht die überschriebene ist: er lernt es aber bald entbehren, da ihm bei besserer Bekanntschaft mit den Melodien der Geist einer jeden vorschwebt. Der Unkundige wird es benutzen, um immer die ihm geläufigste Melodie zu wählen, ohne sich darum zu bekümmern, ob sie dem Inhalte des Liedes entspricht; er wird z. B. zu einem Liede, wozu die Melodie: „O Gott, du frommer Gott" genommen werden soll und muß, die ihm geläufigere: „Nun danket alle Gott" wählen; er wird überhaupt lieber alle Melodien einer Molltonart mit Melodien einer Durtonart verwechseln, weil er diese auf der Orgel besser zu behandeln versteht. Es sollte in jedem kirchlichen Gesangbuche jedem Liede die entsprechendste Melodie überschrieben stehen und nicht davon abgewichen werden dürfen.

Eine Verwechselung mit einer andern, als dem Liede überschriebenen Melodie ist nur dann zu billigen, wenn eine sorgfältige Prüfung ergiebt, daß die andere besser, als die vorgeschriebene mit dem Inhalte des Liedes harmonirt; wenn einer Gemeinde die vorgeschriebene Melodie gar nicht bekannt sein sollte; oder wenn dieselbe Melodie an demselben Tage zu oft wiederkehrt.

§. 78. Melodienreichthum.

Die protestantische Kirche besitzt einen überaus großen Schatz von Choralmelodien, die zum Theil noch aus der Zeit vor der Reformation herstammen, theils von den Reformatoren und Beförderern der Reformation verfaßt sind, größtentheils aber einer spätern Zeit angehören. Luther, ein eifriger Beförderer des Kirchengesanges, behielt von den in der katholischen Kirche vorhandenen Melodien diejenigen bei, die den Anforderungen an einen guten Choral entsprachen, oder überarbeitete sie; er selbst verfaßte neue Melodien, die jetzt noch als Muster guter Kirchenmelodien von sachkundigen Männern empfohlen werden.

Der durch ihn belebte Eifer zur Verbesserung des Kirchengesanges erweckte noch zu seinen Lebzeiten, noch mehr aber in den folgenden zwei Jahrhunderten viele Musiker, zu den vorhandenen und neu hinzukommenden Liedern eigene Melodien zu componiren, und auch in den neuern Zeiten ist eifrig damit fortgefahren worden. Daher ist die Anzahl der in unserer Kirche vorhandenen Melodien überaus groß.

In der 2ten Auflage von Kühnau's Choralbuche stehen 334 Kirchenmelodien und in Schicht's allgemeinem Choralbuche 1285. In dem von G. A. Franken 1771 herausgegebenen Gesangbuche von Freylinghausen, sind den Gesängen mehr als 600 Melodien in Noten beigefügt und ein von dem Musikdirektor König in Frankfurt am Main

1738 herausgegebenes Choralbuch hat sogar mehr als 1900 Melodien zu 8000 Liedern *).

Es wäre ein zwar schwieriges, aber dennoch werthvolles Unternehmen, wenn ein demselben gewachsener Mann alle Melodien unserer evangelischen Kirche in den verschiedenen Ländern Deutschlands in Einem allgemeinen Choralbuche sammelte; es würden dann die Herausgeber neuer Gesangbücher aus dem ganzen Melodienschatze die zweckmäßigsten wählen können, der Melodienarmuth mancher Gesangbücher damit abgeholfen und manche Lieder, die jetzt alle nach einer und derselben Melodie gesungen werden, wie z. B. Wer nur den lieben Gott läßt walten, verschiedene Melodien erhalten können.

§. 79. Componisten der Choralmelodien.

Die Unachtsamkeit auf ein Kunstwerk verräth sich gewöhnlich schon dadurch, daß man nicht nach dem Urheber desselben forscht, und Undankbarkeit ist es, wenn man bei dem Genusse des Schönen und Wohlgefälligen nicht nach dem fragt, der ihn uns bereitet hat. Es mögen sich übrigens seit mehrern Jahrhunderten manche an einer schönen Choralmelodie erbaut, aber vergeblich nach dem Verfasser derselben gefragt haben; weil entweder ihre oft nicht berühmten Namen vom Strome der Zeit verschlungen sind, oder weil es ihnen an Hülfsquellen fehlte, woraus sie Nachrichten über die Componisten der Choralmelodien hätten entnehmen können. Es ist mir auch außer einem Verzeichniß verschiedener Verfasser von Choralmelodien von Gerber in der Leipziger musikalischen Zeitung und Muck's bio-

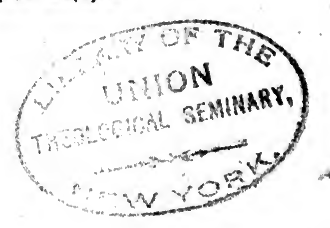
*) Fischer (1821) hat 277, Franz (1810) 135, Klipstein (1834) 184, Rink (1836) 231, Hiller (1793) 245 Melodien.

graphischen Notizen über die Componisten der Choralmelodien im Baierschen neuen Choralbuche, kein anderes Werk bekannt, das ausschließlich die Bekanntschaft mit den Verfassern der Choralmelodien zu befördern suchte. Die Ueberschriften ihrer Namen über die von ihnen verfaßten Melodien in manchen neuern Choralbüchern, so dankbar auch diese Gabe anzunehmen ist, befriedigen nicht nur nicht, sie steigern vielmehr die Begierde nach geschichtlichen Nachrichten über das Leben dieser Männer und ihre übrigen Werke. Der Verfasser dieses hat sich schon seit Jahren bemühet, die hier und da zerstreueten Nachrichten über die Componisten der Choralmelodien zu sammeln, und er hofft, wenn ihm Gott Muße, Kraft und Leben schenkt, diese Sammlung noch mehr zu vervollständigen, sie einer kritischen Bearbeitung zu unterwerfen und durch den Druck bekannt zu machen *); denn die Choralmelodien sind ein Gemeingut der Christenheit, und so wie die gebildete musikalische Welt die Verfasser der Werke kennen will, an deren Genusse sie sich ergötzen, so sollten der Christenheit die Verfasser der Melodien, wodurch sie oft zu andächtigen Gefühlen aufgeregt wurde, nicht unbekannt bleiben.

Um diese Schrift nicht zu sehr auszudehnen, muß sich der Verfasser darauf beschränken, hier nur die Namen der vornehmsten Choralmelodien-Componisten nach der Zeitfolge geordnet, dem Leser vorzuführen.

Aus der Zeit vor der Reformation sind uns nur wenige Melodien übrig geblieben, deren Verfasser St. Ambrosius, Bischof zu Mailand, Benno, Bischof zu Meissen, und Johann Huß, sein sollen.

*) Da der Verfasser dieser Schrift nicht mehr lebt, so wäre zu wünschen, daß ein Anderer seinen Plan ausführte.



Von den Componisten der Choralmelodien zur Zeit der Reformation, verdient Dr. Martin Luther den ersten Rang. Ihm folgten im 16ten Jahrhundert: J. Walther, H. Isaak, C. Bohemus, J. Schneesing, A. Cnophius, E. Decius, M. Weiß, L. Spengler, W. Dachstein, N. Herrmann, J. Polyander, J. Spangenberg, P. Speretus, M. Greiter, H. Finck, J. Baptista, C. Goudimel, J. Burck, S. Gastoritz, G. Gastoldi, A. Scandelli, N. Selneccer.

Componisten des 17ten Jahrhunderts sind: G. Erythräus, Melch. Franck, Mich. Franck, B. Gesius, J. Steuerlein, M. Teschner, M. Vulpius, M. Prätorius, J. H. Schein, M. Altenburg, C. Demantius, J. Flittner, J. Herrmann, M. Ringhardt, J. Prätorius, H. Scheidemann, A. Drese, J. Schop, T. Selle, G. Winer, J. Crüger, H. Alberti, J. Ahle, S. Gastorius, A. Hammerschmidt, J. Neander, G. Neumark, J. Ch. Bach, J. Rosenmüller, Ch. Flor.

Componisten des 18ten Jahrhunderts sind: J. G. Hille, J. S. Bach, J. G. Vierling, G. F. Doles, J. Ch. Kittel, M. C. Grosse, J. J. Quanz, P. E. Bach, G. G. Bolze, J. F. Christmann, E. L. Gerber, J. A. Hiller, J. P. Kirnberger, J. Ch. Kühnau, J. G. Schicht, J. P. Weimar, J. H. Knecht.

Drittes Capitel.

Der Vorsänger.

§. 80. Führung des Gemeindegesanges durch Vorsänger.

So wie dem Cantor die gesammte Ausführung des musikalischen Theils unsers Cultus gehört, so hat er insbesondere den Gemeindegesang mit seiner Stimme zu leiten; was an

solchen Kirchen und bei solchen gottesdienstlichen Handlungen von größerer Bedeutsamkeit ist, wo eine Orgel fehlt, oder wobei der Gesang gewöhnlich nicht mit ihr begleitet wird. Hier hängt der Gemeindegesang gänzlich von ihm als Vorsänger ab; er hat es in seiner Gewalt, durch eine richtige Leitung die Gemüther durch ihn zur Erbauung zu führen und darin zu erhalten, oder durch eine verkehrte und sorglose Führung ihn so zu verzerren, daß die religiöse Erbauung gehemmt und aufgehalten, ja wohl gar zum Aergerniß der Gemeindeglieder gewaltsam gestört wird.

§. 81. Zweck des Vorsängers.

Der Zweck des Vorsängers kann kein anderer sein, als zu einem zu singenden Liede die richtige und passendste Melodie in rechter Tonhöhe anzufangen und die Gemeinde darin zu erhalten, damit sie durch keine Störung irgend einer Art in ihrer Erbauung aufgehalten werde, sondern sich ganz den Gefühlen überlassen könne, die durch den Inhalt des Liedes, verbunden mit dem Ausdrucke der Melodie, der jedem aufmerksamen Mitgliede unvermerkt in die Seele dringt, in ihr erweckt werden. Obgleich außer diesem Hauptzwecke sich noch andere Zwecke denken lassen, z. B. durch seine Stimme den Gemeindegesang zu verbessern, eine angemessene Bewegung zu bewirken; so müssen sie doch jenem stets untergeordnet sein und dürfen nur in so weit verfolgt werden, als keine Störungen im Gemeindegesange entstehen, was durch ein gewaltsames Eingreifen unausbleiblich erfolgen müßte.

§. 82. Eigenschaften des Vorsängers.

Der Vorsänger soll immer den Zweck des Gesanges überhaupt vor Augen haben: Beförderung religiöser Gefühle, der gemeinschaftlichen Andacht, der Erhebung des Geistes von allem Irdischen und Vergänglichen zu dem Urheber aller Gaben, zu dem Himmlischen und Unvergänglichen, zu den

höchsten und edelsten Gefühlen, deren der Mensch fähig ist. Er muß von hoher Achtung für das, was er durch den Gesang befördern will, erfüllt sein. Wie wird er aber das achten und ehren können, was er selbst nicht fühlt, von dessen Werth und Wichtigkeit er in seinem Innern keine Ueberzeugung hat? Vor allen Dingen muß daher der Vorsänger selbst ein religiöser Mann sein; er muß von den Gefühlen durchdrungen sein, die er durch seinen Gesang befördern will; er muß die Vorstellung in sich lebhaft erhalten, daß er im Dienste eines allgegenwärtigen Gottes eine versammelte Gemeinde durch eins der wirksamsten Mittel unserer Gottesverehrung, durch gemeinschaftlichen Gesang, zu ihm führen will. Diese hohe Achtung vor seinem Berufe muß er schon durch sein Aeußeres zu erkennen geben: durch eine anständige Stellung und ernste Haltung; durch eine Miene, die die andächtige Stimmung seines Herzens ausdrückt. Durch ein entgegengesetztes Verhalten, durch theatralische Stellung und Geberden, durch unnatürliche oder wenigstens unnütze Körperbewegungen, durch Verzerrung der Gesichtsmuskeln, Verdrehen der Augen, Runzeln der Stirn u. s. w. würde er die Aufmerksamkeit der Gemeinde auf sich ziehen und sie in ihren andächtigen Gefühlen stören; überhaupt wird sie sich der Andacht weniger hingeben, je mehr sie dieselbe bei ihm vermißt.

Eine andere dem Vorsänger nöthige Eigenschaft, die aber mehr eine Gabe der Natur ist, und durch die Gesundheit und Kraft der Gehör- und Stimmorgane bedingt wird, ist die, daß er eine gute Stimme habe. Zu einer guten Stimme rechnet man aber genugsame Höhe und Tiefe, oder einen ausreichenden Umfang von Tönen, die in der Höhe oder Tiefe natürlich und ohne große Anstrengung hervorgebracht werden können, ohne bei höhern Tönen die Zuflucht zum Falset nehmen zu müssen; die erforderliche Stärke, worunter aber nicht die rohe Stärke der Stimme zu ver-

stehen ist, die mit roher Gewalt die ganze Kirche durchdringt und wohl gar den Gesang der Gemeinde überschreiet, die von Ungebildeten freilich als eine Haupteigenschaft des Vorsängers angesehen wird, sondern wenigstens eine solche Stärke der Stimme, die an jedem Orte der Kirche deutlich vernehmbar werde; Wohlklang, der uns die Stimme angenehm ertönen läßt, von der also alles Heisere, Rauhe und Eckige entfernt sein muß; Biegsamkeit und Gewandtheit, um ohne Anstrengung und ohne der Stimme Gewalt anzuthun, von Ton zu Ton leicht fortzugleiten und überzugehen; endlich Reinheit, die den Ton beständig ohne Abweichung in richtiger Höhe oder Tiefe hervorbringen läßt: daher dem Vorsänger ein richtiges musikalisches Gehör, das die Höhe oder Tiefe eines Tons in seiner Reinheit auffaßt, nicht fehlen darf.

Manche Fehler der Stimme kommen indeß nicht auf Rechnung der Natur, sondern entstehen durch einen falschen Gebrauch der Sprachorgane, z. B. das Singen durch die Nase, durch die Zähne, das Zittern mit der Stimme, wodurch im Singen ein gewisses Beben (Tremuliren) hervorgebracht wird. Der Mangel an gehörigem Umfange der Töne nöthiget den Sänger oft zum Falset- oder Fistelsingen; so nennt man nämlich die Weise des Sängers, wenn er die Töne, die außer der Scale seiner natürlichen Töne (die in der Brust wohnen), durch künstliches Zusammenpressen der Kehle bildet und hervorbringt.

Wenn gleich die Bildung der Stimme unwillkührlich ist, so gewinnt sie doch durch fortgesetzte Uebung immer mehr an Umfang, Kraft und Biegsamkeit, und die fehlerhaften Angewöhnungen, die durch falschen Gebrauch der Sprachorgane entstanden sind, können durch Aufmerksamkeit darauf recht gut abgelegt werden.

Mit diesen Eigenschaften muß der Vorsänger Lust und Eifer für sein Geschäft verbinden; denn es entsteht in den Gemeinden ein unreiner, schläfriger und klangloser Gesang, wo der Vorsänger aus Gemächlichkeit sich nicht die geringste Mühe giebt, selbst in einem guten Tone zu singen, die Sprachorgane nicht genug in Thätigkeit setzt, um einen reinen Ton hervorzubringen, es kommen dann fremdartige Nebenlaute hervor, wenn man es ihm überhaupt ansieht, daß es ihm mit der Führung des Gesanges kein rechter Ernst ist. Diese Schläfrigkeit und Nachlässigkeit des Vorsängers wird sich nur zu bald der singenden Gemeinde mittheilen, und bald wird die belebende Kraft und würdevolle Haltung des Gesanges weichen und ein schläfriges und klangloses Singen an dessen Stelle treten.

§. 83. Fertigkeit des Vorsängers. Bekanntschaft mit den Melodien.

Es geht aus der Pflicht des Vorsängers, den Gemeindegesang zu leiten, recht eigentlich hervor, daß er nicht nur etwa die Melodien, die vielleicht in Einer Gemeinde bekannt sind und worauf sich der nachgiebige Prediger bei der Wahl der Lieder beschränkt, sondern mindestens alle Melodien, die das eingeführte kirchliche Gesangbuch enthält, inne habe: denn wie könnte er die Melodien vortragen, wenn er keine hinreichende Bekanntschaft mit ihnen hat? Diese Bekanntschaft mit den Melodien erfordert aber: daß sie ihm geläufig genug sind, damit er nicht von der Gemeinde herausgebracht werde und sie, wenn sie von der rechten Melodie abirrt, wieder zurechtführen kann; daß er die Melodien richtig aufgefaßt habe, nicht etwa nach dem Gehör, wie sie in den Gemeinden oft fehlerhaft gesungen werden, sondern wie sie in einem guten, am besten in einer Provinz am allgemeinsten gebräuchlichen Choralbuche stehen, damit er auch die Jugend zum richtigen Singen anführen und die Töne der

Melodie, wie die Gemeinde sie singen soll, richtig vorsingen könne; daß er deswegen hinreichende Fertigkeit im Treffen der Noten besitze, damit er eine ihm unbekannte Melodie aus seinem Choralbuche lernen, oder sich nach demselben bei dem Vortrage selbst bekannter Melodien richten könne. Es ist überhaupt dem Vorsänger anzurathen, immer, auch selbst bei bekannten Melodien, das Choralbuch vor sich zu haben; denn trotz der Fertigkeit im Singen ist leicht ein Irrthum möglich, und nicht immer ist das Gedächtniß sicher genug. Endlich muß auch der Vorsänger den Geist und Charakter der Melodien kennen, damit er zu einem vorgeschriebenen Liede unter mehrern Melodien die dem Inhalte des Liedes angemessenste wählen könne.

§. 84. Tonfestigkeit.

Eine Hauptbedingung eines guten Gemeindegesanges ist, daß er in der richtigen Tonhöhe durchgeführt werde; denn einestheils wird der Charakter der Melodie hiedurch mit bestimmt, anderntheils der Erbaulichkeit kein Hinderniß in den Weg gelegt. Von dem Vorsänger hängt es, da wo der Gesang ohne Orgelbegleitung ist, ganz allein ab, die richtige Tonhöhe zu treffen und das ganze Lied durch darin zu bleiben.

Der Vorsänger muß daher die Melodie in der richtigen Tonhöhe anfangen. Wird eine Melodie zu hoch angefangen, so kann so wenig der Vorsänger, als die Gemeinde, den Gesang durchführen; ersterer bedient sich dann wohl der oft sehr unnatürlichen Falsetstimme, letztere läßt gewöhnlich die höhere Stimme der Melodie fahren und fällt in Mittelstimmen ein, oder sie brummt die Melodie um eine Oktave niedriger mit, oder sinkt allmählig durch mehrere Tonleitern herunter, so daß der Gesang oft um mehrere Töne tiefer geschlossen wird, als er angefangen wurde. Wird eine Melodie zu niedrig angefangen, so kann die Gemeinde so wenig, als der Vorsänger, die tiefern Töne hervorbringen; erstere hilft

sich oft damit, daß sie eine Oktave höher einfällt, oder der Gesang wird ein unverständliches Gebrumme, es fehlt ihm an der gehörigen Erhebung, es entsteht ein unordentliches Schwanken, ein Hin- und Hersingen, wodurch die Andacht gestört wird.

Der Umfang der Töne, worin eine singende Gemeinde sich fortbewegen kann, ist von c der eingestrichenen bis f der zweigestrichenen Oktave, ober- oder unterhalb dieser Töne darf der Gesang nie kommen, wenn er natürlich hervorgebracht und nicht andachtstörend werden soll.

Dem Vorsänger muß die Höhe jedes Tons bekannt sein, insbesondere muß er die richtige Höhe jedes Anfangstons einer Melodie genau anzugeben wissen. Um die richtige Tonhöhe zu treffen, darf der Vorsänger nicht sorglos den Gesang anfangen, sondern er muß, wenn er nicht schon vorher die Tonleiter auf einem musikalischen Instrumente angegeben und sich fest eingeprägt hat, doch wenigstens vor dem Gesange des Liedes sie sich im Gedanken vorgestellt und die richtige Höhe des Anfangstons bestimmt haben. Ein Hülfsmittel ist es, die richtige Tonhöhe jeder Tonleiter zu treffen, wenn der Vorsänger sich den Ton des eingestrichenen c als unverlierbares Eigenthum einprägt.

Es ist ein gewöhnlicher Fehler der Gemeinde, daß sie die Stimme allmählig sinken, in seltenen Fällen steigen läßt, und ein eben so gewöhnlicher Fehler der Vorsänger, daß sie sorglos der Gemeinde folgen, es oft gar nicht zu bemerken scheinen, daß sie nicht in der angefangenen Tonhöhe bleibt. Der Vorsänger soll beides verhindern. Das Mittel dazu hat er in dem sogenannten Aushalten (Nachsingen) des letzten Tons und dem Anheben des Anfangstons der folgenden Singzeile. Deshalb muß er die richtige Tonhöhe immer festhalten, darin schließen und wieder anfangen; er darf sich nicht durch die Gemeinde hinreißen lassen, von dieser ein-

mal angenommenen Tonhöhe im geringsten abzuweichen. Hierin besteht eigentlich die Tonfestigkeit, die dem Sänger unentbehrlich ist.

Hat der Vorsänger aus Versehen einen Gesang zu tief angefangen, oder hat die Gemeinde die Stimme sinken lassen, so muß er durch ein allmähliges und unvermerktes Hinaufziehen seiner Stimme sie in die richtige Tonhöhe zu bringen suchen; im Gegentheile lasse er seine Stimme allmählig sinken.

Hieraus ergiebt sich also der Zweck des Aushaltens. Er ist kein anderer, als die Gemeinde in richtiger Tonhöhe zu erhalten. Es ist ein leerer Streit, ob der Vorsänger nur Eine oder mehrere Sylben nachsingen soll. Der Zweck wird durch das Aushalten in richtiger Tonhöhe mit Einer Sylbe erreicht, es können aber auch zwei, wohl gar drei Sylben dazu gebraucht werden; wenn nur die Sylben an sich verständlich sind, und der Vorsänger nicht vielleicht das letzte oder vorletzte Wort theilt, z. B. von dem Worte: Barmherzigkeit, die letzten beiden Sylben: zigkeit, oder von der Singzeile: du verschmähest nicht, die letzte Sylbe des vorletzten Worts: hest nicht, gebraucht. Oefters kann aber auch eine Wiederholung mehrerer der letzten Sylben selbst nothwendig werden, um die Gemeinde auf die richtige Tonfolge aufmerksam zu machen. Auf jeden Fall soll der Vorsänger den Schlußton nicht zu lange anhalten, aber auch mit dem Anfangstone der folgenden Zeile nicht zu früh einfallen. Die Gemeinde muß zu einem gleichzeitigen Aufhören der Zeilen gewöhnt und eizelnen Nachschreiern muß gesteuert werden. Nach dem Aufhören der Gemeinde halte der Vorsänger nach jeder Zeile gleichmäßig lang aus, und mit der Angabe des Tons der folgenden Zeile falle die Gemeinde zugleich mit ein; auf diese Weise klingt eine und dieselbe Sylbe zu gleicher Zeit wie aus Einem Munde, und es wird dem Uebel-

stande begegnet, daß vielleicht dieselbe Sylbe erst von dem Vorsänger, dann von der Gemeinde und noch dazu wohl von Einzelnen, welche später einfallen, zwei und mehrere Male gehört wird.

§. 85. Einfacher Vortrag der Melodie.

Es ist leider bekannt genug, wie unsere Gemeinden im Singen so vielfältig von der richtigen Melodie abweichen; nicht allein aber diese Abweichungen von der Melodie, sondern die Schnörkeleien, die sie auch bei Melodien anbringen, die sonst leidlich richtig gesungen werden, verunstalten den Gesang. Beidem soll der Vorsänger, so viel als möglich, durch zweckdienliche Mittel entgegenwirken. Wie kann er es aber, wenn er selbst den Choral nicht richtig und einfach vorzutragen versteht? Zu einem einfachen Vortrage gehört aber, daß der Sänger weiter keine Töne hören lasse, als die, die wesentlich zu der Melodie gehören. Zu solcher edlen Einfachheit den Gemeindegesang nach und nach zurückzubringen, muß das vorzüglichste Bestreben des Vorsängers besonders bei der Schuljugend sein. In der Kirche kann er hiezu, besonders wenn seine Stimme stark genug ist, durch seinen eigenen Vortrag am besten wirken, die Gemeinde wird nach und nach ihm darin folgen; das Geringste, was er hiebei thun soll, ist aber, daß er sich niemals verleiten lasse, den Zusätzen und Schnörkeleien der Gemeinden zu folgen.

Zu dieser Einfachheit im Singen gehört besonders, daß der Vorsänger die Schlußzeilen (die Töne, die er am Schlusse der Singzeile aushält) den Forderungen der Melodie gemäß rein und ohne alle fremdartige Töne nachsinge und den Anfangston der folgenden Zeile ohne alle Hinleitung rein und bestimmt angebe. Manche Sänger gefallen sich darin, beim Aushalten der Schlußzeilen eine lange Tirade mit untermischten Mordenten, Doppelschlägen und andern Verzierungen

anzubringen, von dem Schlußtone bis zum Anfangstone durch einen Lauf durch alle dazwischen liegenden Töne, der oft noch dazu unrein und geschmacklos genug ist, hinzuleiten; offenbare Fehler gegen die Einfachheit des Vortrages, die der Vorsänger auf keinen Fall sich zu Schulden kommen lassen darf, wenn er nicht die Gemeinde zu ähnlichen Abgeschmacktheiten verleiten will.

§. 86. Vortrag des Gesanges in angemessener Bewegung.

Die lebendige Wirksamkeit und Eindringlichkeit des Gesanges beruht auch auf seiner Bewegung; sie ist deshalb nicht gleichgültig zu übersehen. Lieder fröhlichen Inhalts erfordern einen raschern, traurigen Inhalts einen langsamern Gang, und dem Inhalte eines Gesanges muß man schon seine geschwindere oder langsamere Bewegung anhören können. Der Vorsänger muß, so lange die Gemeinde nicht gebildet genug ist, um durch ihr eigenes Gefühl auf eine angemessene Bewegung hingeleitet zu werden, oder so lange ihr nicht durch eine über dem Liede vorgeschriebene Bewegung zu Hülfe gekommen ist, beim Anfange des Liedes den langsamern oder raschern Gang durch sein Singen andeuten, auch nöthigenfalls mit seinem gut angeleiteten Schülerchor durchgreifend die regelmäßige Bewegung in dem Gesange der Gemeinde bewirken. Eine Gemeinde, die gewöhnt ist, auf den Vortrag des Vorsängers und des Schülerchors zu achten, wird auch bald angeleitet werden können, jeden Gesang in der dem Inhalte des Liedes angemessenen Bewegung zu singen, und die Eindringlichkeit desselben wird nicht wenig dadurch gehoben werden.

§. 87. Richtige und verständliche Aussprache.

Ist schon in der Rede eine richtige und reine Aussprache zur Eindringlichkeit und Verständlichkeit derselben ein nothwen-

diges Erforderniß, so ist sie es noch mehr beim Singen; weil hier, wegen des längern Forttönens eines jeden Lauts, alle Fehler einer unrichtigen Aussprache mehr hervortreten und hörbarer werden, und dies bei dem Vorsänger um so mehr auffallen muß, da er als Alleinsänger jeder letzten Sylbe einer Singzeile von der ganzen Gemeinde gehört wird. Durch die Verbindung des Worts mit dem musikalischen Ton der menschlichen Stimme entsteht erst eigentlicher Gesang. Deutliche Aussprache ist daher eine der ersten Forderungen, die man an den Sänger zu machen berechtigt ist, da ohne sie der Gesang seine ganze Bestimmung verfehlt. Ist die deutliche Aussprache zugleich angenehm und schön, so wird dadurch die Wirkung des Gesanges außerordentlich erhöhet.

Man spricht richtig aus, wenn man jedem Buchstaben, Vokal oder Consonant, und jeder Sylbe den Ton giebt, welchen der gute Gebrauch der Sprache bestimmt. Um sich eine gute Aussprache anzueignen, ist vor allem andern nöthig, sich so früh als möglich, auch im gewöhnlichen Sprechen, von allen Provinzialismen loszumachen und sich dann auch einer hellen, tönenden Aussprache zu befleißigen.

Die gewöhnlichsten Fehler in Hinsicht der Aussprache sind: Man ähnelt das A dem O, das O dem U und umgekehrt, nimmt das I zu spitz, unterscheidet nicht genug das offene E von dem geschlossenen und giebt die einfachen Laute ä, ö, ü, nicht bestimmt genug an; man verwechselt den einen Diphthong mit dem andern, z. B. eu mit äu, mit ei u. s. w., und trennt die den Diphthong bildenden Vokale, die doch im Deutschen so eng als möglich verbunden werden müssen; man unterscheidet nicht, oder doch zu wenig das B von P, D von T, Ch von G, ja man vermischt sogar die Laute B, W, G, J, G, K; man spricht st, sp wie scht, schp aus, läßt L und R nur matt und klanglos tönen, oder schnarrt das R u. s. w.

An allen diesen Fehlern, deren einige man an den Süddeutschen, andere wieder an den Norddeutschen bemerkt, ist zum Theil Verwöhnung früherer Jahre Schuld, größtentheils aber auch unrichtige Oeffnung des Mundes und Schließen der Zähne.

Uebele Angewohnheiten sind: den Vokal, mit dem sich ein Wort anfängt, zu aspiriren, bei Dehnungen die Vokale zu verdoppeln oder wohl gar fremde einzumischen, übertriebenes Ziehen der Vokale, die Endsylben zu markiren oder sie zu verschlucken, bei Consonantendungen nicht mit dem bestimmt angesprochenen Consonant zu endigen, sondern demselben noch ein E leise nachtönen zu lassen.

In diesen Punkten versehen es die meisten unserer Vorsänger, man hört es ihrer undeutlichen und unrichtigen Aussprache an, daß ihnen dies Haupterforderniß eines guten Singens nicht klar geworden ist, und daher ihre Sorglosigkeit und Nachlässigkeit darin. Es singen manche so unverständlich, daß man zwischen dem, was der Sänger ausspricht und dem Worte im Liede kaum eine Aehnlichkeit entdecken kann.

Vor Zeiten verwandte man größern Fleiß auf eine gute und richtige Aussprache, man stellte dieserwegen eigene und lange Vorübungen an, und in einer Anweisung zum Singen war dies eins der wichtigsten Capitel.

Viertes Capitel.

Orgelspiel überhaupt.

§. 88. Vorerinnerung.

Wenn gleich das, was in dem Vorhergegangenen über das Singen unserer Kirchenlieder abgehandelt ist, besonders für solche, die zur Leitung desselben mitzuwirken berufen sind, von großer Wichtigkeit ist, so ist doch die musikalische Begleitung des Gesanges mit der Orgel von noch größerer Bedeu-

tung: weil das zweckmäßige und geschickte Spielen derselben weit mehr musikalische Kenntnisse und Kunstfertigkeit voraussetzt, als das Singen unserer einfachen Kirchenmelodien erfordert und unser Gottesdienst durch ein geeignetes Orgelspiel erst die rechte Haltung, Würde und Feierlichkeit erhält, wodurch das Herz zu andächtigen Gefühlen gestimmt wird. Zur Begründung dieser letzten Behauptung will ich hier anführen, was Forkel im 1sten Bande S. 125 der allgem. Geschichte der Musik von dem Einflusse derselben auf unsere Gefühle sagt, was auch insbesondere auf das Spiel unserer Orgeln seine Anwendung findet. „Es läßt sich beinahe keine Feierlichkeit ohne Musik denken, sie mag sein, von welcher Art sie wolle. Ohne Musik sind sie alle todt. Will sich eine Versammlung von Menschen gemeinschaftlich freuen, so ist sie es, die das Gefühl der Freude weckt, und unter alle einzelne Glieder der Versammlung verbreitet. Wollen die Menschen gemeinschaftlich ein Unglück beklagen, welches Mittel ist kräftiger, das Gefühl der Traurigkeit in den Herzen aller fühlenden Wesen zu erwecken, zu unterhalten, und zugleich das Schmerzhafte derselben zu mäßigen und zu lindern? Es giebt keine Kunst, die es hierin der Musik gleich thun kann. Sie belebt Alles, sie öffnet das Herz für jede Art von Empfindung, und bewirkt mit mächtigem Zauber unter allen Gliedern einer Versammlung eine solche Uebereinstimmung der Gefühle, daß gleichsam die Herzen aller in ein einziges zusammenzuschmelzen scheinen. Alle Völker, die nur irgend eine Art von Musik hatten, haben diese Macht derselben gefühlt, und sie diesem Gefühle gemäß überall anzuwenden gesucht, wo es theils nothwendig, theils bloß angenehm war, übereinstimmende Empfindungen zu erregen. Auf dieses Gefühl von ihrer Macht gründet sich der Gebrauch derselben beim Gottesdienste, bei Freuden- und Trauerfesten, und zuletzt bei gesellschaftlichen Gastmahlen und andern häuslichen Ergötzlichkeiten."

Der hohen Bedeutung des Orgelspiels wegen, soll in den folgenden Capiteln alles das abgehandelt werden, was für den Organisten zur würdigen Ausführung desselben zu wissen nothwendig ist, jedoch mit Ausnahme des rein musikalischen Unterrichts im Generalbaß, der hier als bekannt vorausgesetzt wird.

§. 89. Kurze Geschichte der Orgel und ihrer Verbreitung.

So wie jedes bedeutende Kunstwerk, das wir in seiner jetztzeitigen Vollkommenheit anstaunen, seinen Ursprung in uns jetzt unbedeutend scheinenden Dingen hat, und im Verfolge der Zeit erst nach und nach sich der Vollkommenheit näherte, so auch die Orgel.

In der Kindheit des Menschengeschlechts lernte man schon, durch hineingeblasenen Wind des Mundes ein Rohr ertönen zu lassen; man hörte den Unterschied des Tons eines längern oder kürzern, dickern oder dünnern Rohrs, und sann endlich darauf, verschiedene Töne durch Röhre von verschiedener Länge zu vereinigen, um sie durch den Wind des Mundes zur Ansprache zu bringen, und so entstand die noch jetzt bekannte und auch bei wilden Völkern noch jetzt anzutreffende Panspfeife. Man kam endlich dahin, die verschiedentönenden Pfeifen bestimmter Länge ohne Anstrengung der Lunge erklingen zu lassen, man setzte sie nämlich in Löcher auf einen luftdichten Kasten, den man durch lederne Schläuche, später durch Blasebälge mit Wind anfüllte, der in die Pfeifen dringen und den Ton hervorbringen mußte; man verhinderte durch angebrachte kleine Schieber oder Klappen unter ihren untern Oeffnungen das gleichzeitige Erklingen der Pfeifen, und suchte durch angebrachten Mechanismus die Oeffnung und damit das beliebige Erklingen derselben zu bewirken. Später setzte man auf diese Windkasten mehrere Reihen Pfeifen, die ähnlich unsern heutigen Mixturen,

in Quinten, Oktaven, Quarten und Einklängen gestimmt waren, ja man vervielfachte diese noch, oder ging höher in Quinten und Oktaven; da man die Registerzüge noch nicht kannte, so erklangen beim Niederdrücken einer Taste alle darauf gesetzte Pfeifen mit ihrer ganzen Harmonie zu gleicher Zeit, woraus es zu erklären ist, daß die alten Orgeln so scharf geklungen und stark geschrieen haben. Die Anzahl der Töne war anfangs nur gering, und bestand etwa nur aus 10, die man nach und nach bis zu nicht einmal 2 vollen Oktaven erweiterte. Die Blasebälge setzte man auch wohl durch Wasser in Bewegung, und die Anwendung desselben zu diesem Zwecke hat Veranlassung gegeben, solche Instrumente Wasserorgeln zu nennen. Sie kamen aber ihrer Unbequemlichkeit wegen bald in Vergessenheit.

Die Tasten der alten Orgeln waren von 3 bis zu 6 Zoll Breite, und konnten nur bei großer Anstrengung mit geballter Faust oder den Ellenbogen niedergedrückt werden; daher sich der Ausdruck: Orgelschlagen, bis heute noch hie und da erhalten hat. Es war also an ein gleichzeitiges Niederdrücken mehrerer Tasten nicht zu denken; der Organist spielte die einfachen Töne der Choralmelodie mit, und beim Niederdrücken einer Taste erklang die ganze darauf gesetzte Harmonie, die also nicht von seiner Willkühr abhing.

Eine Orgel von einiger Bedeutung hatte 20 bis 24 unsern Schmiedebälgen ähnliche Bälge, die ohne Gewicht waren und daher kein bestimmtes Maaß von Wind gaben, welches deshalb von der Kraft dessen abhing, der sie in Bewegung setzte. Zwei Bälge erforderten einen starken Arbeiter, der mit eigends den Bälgen zu diesem Zwecke angebrachten hölzernen Schuhen den einen Balg niedertrat und den andern in die Höhe zog.

Welche Art von Tönen und welch ein Getöse eine solche Orgel, wo so viele Pfeifen auf einer Taste standen, die alle zugleich erklangen, durch Registerzüge nicht gemäßigt werden

konnten, und durch ungleichen Wind zum Klingen gebracht wurden, hervorgebracht habe, kann man sich vorstellen.

Vom 15ten Jahrhunderte an näherte sich die Orgel allmählig ihrer jetzigen Vollkommenheit. Man lernte die einzelnen Pfeifen mit ihren Tönen von einander absondern und sie nach Belieben öffnen und verschließen und ahmte in einzelnen Stimmen den Ton verschiedener Instrumente nach. Deutsche erfanden die verschiedenen Schnarrwerke, von welchen das Regal das älteste ist. Man lernte den Unterschied unter Fußton und verfertigte Register von 32, 16, 8 und 4 Fuß. Die Tastatur gewann an Umfang, es wurden allmählig die chromatischen Töne, die gänzlich gefehlt hatten, eingeschaltet, die Zahl der Oktaven vermehrt und die Tasten schmäler. Bälge und Windladen wurden verbessert. Ein Deutscher, Namens Bernhard, Organist in Venedig, erfand ums Jahr 1470 das Pedal. Aber erst im 17ten Jahrhundert, 1684 erfand Christian Förner, ein Orgelbauer zu Wettin an der Saale, die Windwage oder Windprobe, durch welche bei allen Bälgen ein völlig gleicher Druck des Windes erhalten werden kann, wodurch die Orgel erst den Grad der Vollkommenheit erhielt, den wir jetzt an ihr bewundern.

Die Einführung und Verbreitung der Orgeln in die Kirchen betreffend, so lehrt die Geschichte, daß sie zuerst im Orient gebräuchlich waren und von da aus in die Abendländer gekommen sind. Pipin, Vater Kaisers Carl des Großen, der in Frankreich 751 zuerst den Gesang und die Ceremonien der römischen Kirche einführte, erhielt auf sein Ansuchen von dem Kaiser Constantin IV. zu Constantinopel 758 eine Orgel. Auch Carl der Große soll eine Orgel aus Griechenland erhalten haben, wornach etwa ums Jahr 812 seine Künstler eine andere verfertigt haben sollen. Vom 10ten Jahrhundert an verbreiteten sich die Orgeln in und außerhalb Deutschland in die Kirchen bischöflicher Sitze und Klöster. Ihre Einführung in die

Kirchen fand aber auch hie und da ihre Widersacher, was wohl theils dem greulichen Lärm, den sie machten, theils der Vorliebe Mancher für das Althergebrachte und Abneigung gegen Neuerungen zugeschrieben werden muß. Uebrigens wurden die Orgeln damals nur bei festlichen Veranlassungen, nicht aber den ganzen Gottesdienst hindurch gebraucht.

Vom 15ten Jahrhunderte an, von welcher Zeit her die Orgeln durch allmählige Verbesserungen an Pracht und Feierlichkeit immer mehr gewannen, wurden sie auch immer mehr verbreitet und am Ende dieses Jahrhunderts war in ganz Deutschland kaum noch eine einigermaßen bedeutende Kirche in einer Stadt zu finden, die nicht ihre Orgel hatte. Je mehr es Jedermann fühlbar wurde, wie sehr die Feierlichkeit des Gottesdienstes durch sie gehoben, und wie unordentlich der Kirchengesang ohne sie sein und werden würde, um so mehr verbreitete sich ihre Einführung auch selbst in die Dorfkirchen, und bis auf diesen Tag werden noch immer in Kirchen, die ihrer bislang entbehrt haben, neue Orgeln gebauet.

§. 90. Würde der Orgel.

Unter allen musikalischen Instrumenten behauptet die Orgel den ersten Rang. Dies Riesenwerk, die Krone der menschlichen Erfindung, das größte, reichste und mächtigste aller Blasinstrumente, vereinigt den Charakter fast aller bedeutender Instrumente in sich. Keines entwickelt einen solchen Umfang der Höhe und Tiefe der Töne und kann sie in solcher Erhabenheit, Fülle und Kraft darstellen, als sie. Ihr ist vermittelst ihrer Struktur, welche ein willkührliches Anhalten jeden Tons möglich macht, und vermittelst des Pedals, das den Contrabaß giebt, eine Vollstimmigkeit und eine volle feste Durchführung großer Harmonien gestattet, wie keinem andern einzelnen Instrumente. Sie vermag in sanften, lieblichen Tönen sich einzuschmeicheln, oder die fromme Ruhe der kindlichen Andacht ins Herz zu flößen; aber sie erhebt sich auch zur

Majestät und Pracht, sie brauset und rollet wie Sturm und Donner und erschüttert mit erhabenen Empfindungen unser Herz. Durch die Kunst des Registrirens kann das wundervolle Spiel ihrer Stimmen bis zu einer wahrhaft magischen Wirkung gesteigert werden. Während die meisten andern Instrumente nur die Gefühle Einzelner darzustellen vermögen, läßt dieses königliche Instrument ganze Chöre ertönen. Mit der Fülle ihres kraftvollen, majestätischen Tones ist sie vor allen geeignet, am besten große Hallen auszufüllen und den Gesang großer Gemeinden zu unterstützen.

§. 91. Zweck der Orgel.

Ihrer Eigenschaften wegen ist die Orgel nur dem heiligen Gesange, der uns über alles Irdische emporhebt, ausschließlich gewidmet. Wie überhaupt Musik unsere Gefühle erregt, so soll die Orgel insbesondere das erhabenste aller Gefühle, das religiöse, in uns wecken und es leiten. Sie vermag es schon durch geeignetes Spiel an sich, noch mehr aber durch Verbindung mit Gesang, wenn der Organist geschickt und gewissenhaft genug ist, in seinem Spiele die Empfindungen des Textes verständlich auszudrücken.

Die Orgel soll durch die Stärke ihres Tones die Gemeinde in der Melodie und im Tone erhalten und zugleich die mannigfaltig unreinen Töne, die bei so vielen ungeübten Stimmen sich unvermeidlich in den Gesang mischen, so viel als möglich zudecken; sie soll überhaupt das Singen erleichtern und regieren. Sie soll auf den religiösen Gesang zweckmäßig vorbereiten, ihn den darin herrschenden Empfindungen angemessen begleiten, um die Eindringlichkeit des Worts im Liede zu unterstützen. Forkel in der allgemeinen Geschichte der Musik Bd. 2. S. 43. sagt: „Die Gemeinde im Tone und in Ordnung zu erhalten, ist nur ein Theil des Dienstes, den die Orgel leisten kann; weit größer ist der mit

jenem verbundene Dienst, den Inhalt des Liedes auszudrücken und dadurch die allgemeine Erbauung zu befördern und zu vermehren."

Die Orgel soll den Gemeindegesang durch angenehme Modulationen verschönern und demselben durch harmonische Begleitung eine höhere Würde verleihen. Sie soll dem Cultus in der Kirche Fülle geben; denn obgleich eine gewisse Einfachheit der herrschende Charakter unserer Gottesverehrungen ist, so liebt doch der sinnliche Mensch eine Abwechselung in derselben und die Fülle, die die Orgel dem Gesange giebt, ist Allen gleich angenehm.

Abgesehen von diesen ihren Hauptzwecken, so verlangt unser Zeitalter etwas Erheiterndes beim Cultus; denn der zahlreichste und achtbarste Theil der Menschen, die Landbauer, Ackerleute, Handwerker und Armen, bedürfen des Erheiternden bei den Mühseligkeiten ihres Standes, bei ermüdetem Körper und abgestumpftem Geiste gar sehr; sie blieben sonst ohne Selbstdenken, ohne erheiterndes Freundesgespräch hinter der immer fortschreitenden Volkskultur zurück. Die Musik der Orgel ist ja aber beinahe die einzige Volksmusik. Und was ist erheiternder als die Musik, was ist erschütternder und ergreifender, als die Kunst, durch die Gewalt der Töne auf das Herz zu wirken? Sagt nicht Klopstock von ihr:

— — kraftvoll und tief
Dringt sie ins Herz; sie verachtet
Alles, was uns bis zur Thräne nicht erhebt;
Was nicht füllet den Geist mit Schauer
Oder mit himmlischem Ernst.

Horch, wie majestätisch die Orgel schon
In Andachtstönen auf und nieder wogt;
Wie von des Volkes Zunge
Heilig das Lied drein fleußt.

Und dann eine Wog', ein Strom,
Der Andacht rauschendes Meer,
Aus den engen Ufern des Irdischen
Voll Kraft brechend
Zu des Allwissenden Füßen aufschwillt.

Ich will hier noch anführen, was Mattheson in seinem vollkommenen Capellmeister S. 478 von dem Nutzen der Orgel sagt, der größer sei, als daß er in etlichen wenigen Abschnitten nach Würden beschrieben werden könne. Er nennt deswegen nur folgende 7 Punkte ihres Nutzens, der sich äußert:

1) in Anlockung der Zuhörer;
2) in dem darauf folgenden Lobe Gottes;
3) in der Andacht und Bewegung der Gemüther;
4) in Erleichterung der Singenden;
5) in Regierung des Gesanges;
6) in der schönen Abwechselung und angenehmen Veränderung;
7) in der Eintheilung der zum Gottesdienste gewidmeten Zeit.

Daher meint er, daß diejenigen eine desto schwerere Verantwortung haben, die solchen unbeschreiblichen Nutzen dadurch hindern, daß sie die Orgel unbrauchbar machen, wie z. B. beim Absterben eines Fürsten oder Landesherrn.

§. 92. Zweifel an der Angemessenheit und Zweckmäßigkeit der Orgel.

Es ist wohl hie und da ein Zweifel erhoben, ob die Orgel den ihr angewiesenen erhabenen Zweck zu erfüllen vermöge? Dieser Zweifel kann kaum daher entstanden sein, daß man die Macht der Musik über das Gemüth des Menschen und ihre Eindringlichkeit überhaupt ableugnen will; denn hierüber herrscht nur Eine Stimme, und die Erfahrung lehrt es, daß sie mit unwiderstehlicher Kraft in das

Herz jedes Menschen, selbst des rohen und ungebildeten, eindringt und sein Gemüth zu bewegen und zu veredeln vermag. „Durch Musik", sagt Herder in seinen Briefen zur Beförderung der Humanität Samml. III. S. 106., „ist unser Geschlecht humanisirt worden; durch Musik wird es noch humanisirt. Was dem Unmuthigen, dem Lichtlos-Verstockten, die Rede nicht sagen darf, sagen ihm vielleicht Worte auf Schwingen lieblicher Töne."

Wer die Kraft der Musik auf das menschliche Herz zwar zugesteht, sie aber darum aus der Kirche verbannt wissen wollte, weil er vielleicht wähnte, sie sei für diese nicht würdevoll genug, und stehe der Einfachheit des christlichen Cultus entgegen, der unterscheidet entweder nicht die heilige Musik von der weltlichen (als Opern-Tanzmusik), oder er erwägt nicht, daß die Musik, wie das Wort, geistiger Natur ist, daß sie mit Recht von Alters her und fast mehr als jetzt, als ein wesentlicher Hauptbestandtheil der öffentlichen Gottesverehrung angesehen wurde, und daß man dieser ohne Musik diejenige Würde, Schönheit und Geistigkeit schwerlich zu geben im Stande sein möchte, wodurch ein wirksamer Einfluß auf das menschliche Gemüth bewirkt wird. Forkel, allgem. Gesch. der Musik Bd. II. S. 13, sagt: „Die heilige Musik (die aber einem so großen Zwecke gemäß eingerichtet sein muß) bereitet zu den religiösen Gefühlen vor, versetzt das Gemüth in diejenige Stimmung, die es vorzüglich zu einem fruchtbaren Boden für die Religionslehren macht, und erhält es endlich darin. Sie ist eins der kräftigsten Bewegungsmittel innerer Gefühle und Vorstellungen, auch eins der kräftigsten Beförderungsmittel religiöser Gesinnungen, ohne welches unser ganzer Gottesdienst kalt, trocken, ohne Feierlichkeit, ohne Erbauung und ohne Leben, folglich auch ohne den Nutzen sein würde, der damit beabsichtiget wird und werden muß. Unser Herz wird durch die heiligen Sprüche in eine weit größere Andacht

versetzt, wenn sie gesungen, als wenn sie nicht gesungen werden; die Kirche hat sich die Kirchenmusik immer angelegen sein lassen, damit durch die Belustigung der Ohren das schwache Gemüth zur Andacht erhoben werde, denn die Musik stärkt die Andacht, und erhebt das Lob zur Entzückung. Sie verlängert jede andächtige Handlung, und bringt dauerhafte und bleibendere Eindrücke in die Seele, als diejenigen sind, welche eine überhingehende Formel von Worten begleiten, die nach der gewöhnlichen Art der Andacht hergesagt werden." Ebendas. „Lauigkeit gegen Kirchenmusik und Lauigkeit gegen öffentliche Religionsübungen gehen in gleichem Schritte fort. Diejenigen Geistlichen, welche immer bange sind, daß die christlichen Gemeinden mehr Wohlgefallen an einer erbaulichen Musik, als an ihren Predigten finden, die deswegen aus den Kirchen bloß Schulen machen, wo nur gelehrt und gepredigt werden soll, könnten schon jetzt bemerken, wie sehr sie gegen die menschliche Natur anstreben, und werden es in der Folge noch mehr bemerken."

§. 93. Fortsetzung.

Gesteht Mancher nun zwar den hohen Werth und die Würde der Musik überhaupt zu, so wie ihre Angemessenheit für die Kirche, widerspricht er aber dem Werthe der Orgel und dem Einflusse ihrer Musik auf die religiösen Empfindungen, so sollte ein solcher bedenken, daß, wenn sich ihre Wirkung nicht allgemein äußert, die Schuld nicht an dem Orgelspiel im Allgemeinen liegt, sondern entweder an der schlechten Beschaffenheit der Orgel, oder der Ungeschicklichkeit der Organisten im Spielen derselben. Wie traurig sieht es in dieser Hinsicht besonders in den meisten Landkirchen aus! Die Orgel ist oft ein kleines Werk mit einigen unbedeutenden Schreistimmen, deren Spiel unter dem Gemeindegesange kaum bemerkt wird und allein gespielt, eben keinen Begriff von der Wirksamkeit einer guten Musik zu erwecken im Stande

ist. Oft ist sie schlecht disponirt und es fehlt ihr diejenige Fülle und Kraft, wodurch ihre Wirksamkeit bedingt wird; am öftersten ist sie schlecht unterhalten, das Schweigen einzelner Töne mancher Stimmen, das Heulen anderer, das Schwinden derselben und die gänzlich verstimmten Töne, bewirken ein so holpriges Spiel und erregen einen so widrigen Eindruck, daß selbst das ungebildete Ohr des Landmanns es oft unerträglich findet. Aber auch die Orgelspieler sind oft hinsichtlich eines zweckmäßigen und erbaulichen Spieles sehr unwissend. Sie kennen häufig so wenig die Natur der Orgel und die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, welche in der Wahl der Register liegt, als sie von der wahren Würde ihres Berufs und dem Einflusse, den ein zweckmäßiges Orgelspiel auf die religiöse Stimmung des Menschen auszuüben vermag, kaum eine Ahnung haben; meistens sind sie kaum im Stande, die billigsten Forderungen, die man an einen Organisten zu machen berechtigt ist, zu befriedigen, geschweige denn, daß sie sich auf den reinen Satz und auf die Aesthetik der Kirchenmusik in ihrem ganzen Umfange verstehen, und der ganzen mechanischen Behandlung ihres königlichen Instruments in ihrem ganzen Umfange mächtig sein sollten. Oefters ist ihr Spiel eine elende Dudelei, ein mechanisches Fingerspiel ohne Geschmack, ohne Richtigkeit und Ausdruck, oft eine Zusammensetzung der verschiedenartigsten Theile; oft werden selbst Sätze aus weltlichen Tonstücken in den Zwischenspielen heiliger Lieder angebracht; man hört Arien, Andanten, Allegro's, Walzer u. s. w., wodurch zwar ein angenehmer Ohrenkitzel bewirkt, aber die Andacht und der ernste Eindruck der Gottesverehrung aus der Seele herausgespielt wird. Der Mangel guter Orgelspieler ist fühlbarer, als der Mangel guter Orgeln; denn ein guter Orgelspieler vermag doch eine schlechte Orgel durch sein gutes Spiel für den Gottesdienst weniger störend zu machen; dahingegen der schlechte Organist das Spiel der besten Orgel verdirbt. Wie kann

unter solchen Umständen die Orgel ihre Kraft und Wirksamkeit beweisen, oder die Zweifel gegen dieselbe entkräften und heben? Man darf aber nur Einmal einen Meister auf der Orgel gehört haben, um die unbeschreibliche Macht zu erkennen, welche sie über das Gemüth des sinnigen und gefühlvollen Menschen zu behaupten vermag.

Mancher will die Erfahrung gemacht haben, daß der Gemeindegesang in den Kirchen, wo keine Orgel ist, von den Gemeinden geläufiger, einstimmiger und feierlicher ausgeführt würde, als da, wo er mit der Orgel begleitet wird. Meine eigene Erfahrung ist nicht ausgebreitet genug, als daß ich hierüber abzusprechen vermöchte, sie hat mich aber gelehrt, daß ich guten sowohl als schlechten Gemeindegesang in Kirchen so mit, als ohne Orgeln gehört habe, daß also die Ursache eines schlechten Gemeindegesanges nicht in dem Orgelspiel, sondern in andern Zufälligkeiten zu suchen sein möchte. Es ist nicht zu leugnen, daß eine vorgesungene Melodie, besonders von dem, dessen Ohr nicht durch Musik gebildet ist, leichter aufgefaßt und nachgesungen wird, als eine vorgespielte, weil der Ton der Menschenstimme seiner Stimme homogener ist, als der Ton irgend eines Instruments; aber die Kirche soll ja auch keine Uebungsschule für den Gesang sein, die Melodie muß, wenn das Lied erbauen soll, wenigstens den Meisten bekannt sein und von Allen mindestens mit einiger Geläufigkeit gesungen werden. Es steht traurig um den Kirchengesang, wo die Melodien in der Kirche erlernt werden müssen, einige Geläufigkeit darin muß aus der Schule in die Kirche mitgebracht werden; denn jene ist der Ort, wo die Melodien eingeübt und der bessere Kirchengesang vorbereitet werden muß. Man frage nach in Gemeinden, wo ein besserer Kirchengesang herrschend geworden ist, man wird jedesmal finden, daß der Grund dazu schon in frühern Zeiten von gesangliebenden und gesangkundigen Lehrern in der Schule gelegt, so wie da, wo der

Kirchengesang schlecht ist, er in frühern Zeiten von den Lehrern in der Schule vernachlässiget wurde. Hierin also und nicht in dem Vorhandensein einer Orgel ist in der Regel der Grund eines schlechten Kirchengesangs zu suchen.

§. 94. Wesentliche Verschiedenheit der Orgel und ihres Spiels von andern musikalischen Instrumenten.

Die Orgel ist ein Tasten-Instrument, wie das Klavier und Fortepiano; daraus folgt aber noch nicht, daß, wer letztere Instrumente zu spielen versteht, auch deswegen schon die Orgel spielen könne. Die geschicktesten und fertigsten Klavierspieler sind darum noch nicht gute Orgelspieler; denn die Struktur der Orgel bringt eine wesentliche Verschiedenheit in ihrer Behandlung vor andern Tasteninstrumenten hervor. Der Construktionsmechanismus dieses Instruments ist nämlich zuvörderst so eingerichtet, daß ein leichtes, elastisches Fallen der Klaves, wie auf dem Fortepiano, bei der Orgel gar nicht möglich oder wenigstens bis jetzt noch nicht zu erreichen gewesen ist. Es gehört also schon eine weit anhaltendere Kraft zum Orgelspiel. Ferner ist die linke Hand wohl bisweilen obligat bei Pianoforte-Kompositionen, allein man kann sagen, nur ausnahmsweise, indem nur für Kenner, jedoch für Liebhaber nie Sätze geschrieben werden, die streng imitirend behandelt sind. Allein für den Organisten ist diese Schreibart so wesentlich die ihm bestimmte, daß es ihm vollkommen gleichgültig sein muß, mit welcher Hand er spielt. Die Nothwendigkeit oft mit zwei Manualen, die über einander liegen, in ganz verschiedenartigen Notenwerthen und Notengattungen gegen einander zu spielen, während die Füße auf dem Pedale, oft jeder Fuß eine verschiedene, noch hinzutretende Melodie kontrapunktiren, kommt ihm, wenn er diese Kunst anzuwenden versteht, in jedem nur etwas ausgeführten Präludio vor, — eine Sache von großer Schwie-

rigkeit, die dem Pianofortespieler ganz fremd bleibt. Hiezu kommt die Kunst des Registrirens, auf welcher ein großer Theil der schönsten Klangeffekte beruht. Durch unverständiges Registriren geschieht nicht allein dem Effekt Schaden, indem die verschiedenen Stimmen wie Springfluthen über einander hinstürzen, sondern es können auch die abscheulichsten Uebelklänge, nämlich das Durchschlagen der Oktave und Quinte jedes Tons, hervorgebracht werden. Es hätte also der Orgelspieler vor dem Pianofortespieler erstlich ein völlig verschiedenes Traktement des Manuals, ferner das ihm ganz eigenthümliche Pedal und die Registrirkunst voraus. Allein nun tritt noch ein Umstand hinzu. Die Orgel ist nämlich wegen ihres, dem Pianoforte ganz mangelnden Vorzugs, eine Stimme gebunden und doch klingend durch mehrere Takte hindurch liegen zu lassen, das wahre Feld des doppelten Contrapunkts, der Fuge, kurz der sogenannten gebundenen Schreibart. Anticipationen und Retradationen der Harmonie, Appogiaturen, Vorhalte, Synkopen, Orgelpunkte, alles das macht sich hier vortrefflich: weil aber die Orgel immer mit sehr vernehmlicher Stimme spricht, so muß der Spieler für jeden Ton verantwortlich sein. Der Pianofortespieler, dessen Instrument nie eine Tondauer von zwei Vierteln im mäßigen Andante, gleichstark, liegend ohne frischen Anschlag klingen lassen kann, wo also Gutes und Böses, kaum geboren, schon wieder verschwindet, ja wenn er die Dämpfer aufhebt, gar nicht zum Gehör kömmt, braucht solche Gewissenhaftigkeit nicht.

§. 95. Eigenschaften des Organisten.

Der Organist ist Diener der Kirche; alles, was der Kirche angehört, muß sich schon in seinem Aeußern durch einen heiligen Ernst und eigene Würde zu erkennen geben, damit auch durch die äußern Sinne der Mensch auf die erhabene Würde der Gottesverehrung hingeleitet werde. Der Organist

muß also als Kirchendiener durch einen äußern würdevollen Anstand zu beweisen suchen, daß er von der Heiligkeit des Orts und des Zwecks, den er mit befördern helfen soll, durchdrungen ist. Insbesondere muß er auf seiner Orgelbank sich vor auffallenden und oft Lachen erregenden Manieren, übermäßigen Bewegungen des Körpers, Verdrehung der Augen u. s. w. sorgfältig in Acht nehmen.

Ohne religiöses Gefühl soll überhaupt kein einziger Mensch in der Kirche bei der Gottesverehrung gegenwärtig sein, also auch die zur Liturgie berufenen Diener nicht. Wie würden sie dies heilige Gefühl in andern erregen können, wenn sie nicht in sich selbst die Regungen desselben verspürten? Ein Organist ist ohne ein tiefes, frommes, religiöses Gefühl kein wahrer Organist, sondern ein Söldner und Miethling, und wüßte man, daß es ihm daran fehlte, so sollte er gar nicht dazu berufen und gewählt werden. Der Grund und Boden dieses religiösen Gefühls ist aber nichts anders als die Religion selbst und die Ueberzeugung von ihrer Göttlichkeit. Sie muß also bei dem wahren Organisten herrschend sein, so wie er den hohen Beruf und das Ziel seines Strebens: durch ein seelenvolles Spiel die Menschen zur Andacht, zum Ewigen und Himmlischen zu lenken, recht lebendig erkannt haben muß.

§. 96. Kenntnisse und Fertigkeiten eines Organisten.

1) Der Organist muß eine hinlängliche Kenntniß von der Orgel überhaupt haben, sowohl von ihrer Einrichtung, als von den darin befindlichen Stimmen hinsichtlich des charakteristischen Tons jeder einzelnen und ihrer Verbindungen mit einander, wie auch von der wesentlichen Verschiedenheit der Orgel vor andern musikalischen Instrumenten. Insbesondere muß er, da jede Orgel auf eine eigene Art disponirt ist, die ihm anvertrauete Orgel nach allen

ihren Theilen kennen lernen. Diese Kenntniß ist ihm nicht nur zu einem zweckmäßigern Spiel derselben nöthig, sondern auch um geringere Fehler selbst verbessern und bei dem Bau oder der Reparatur einer Orgel durch seine Rathschläge nützlich werden und den Orgelbauer kontroliren zu können.

2) Er muß aus allen, selbst aus den ungewöhnlichsten Tonarten mit Leichtigkeit und Sicherheit spielen können. Diese Fertigkeit ist ihm in doppelter Hinsicht nothwendig, einmal bei der Begleitung des Wechselgesanges: denn der Prediger fällt nicht immer in einen bestimmten und dem Organisten geläufigen Ton ein, und billiger Weise kann es auch von ihm nicht verlangt werden; zweitens dann, wenn er eine Kirchenmusik mit der Orgel accompagniren soll: denn fast alle Orgeln stehen in dem sogenannten Chortone, d. h. einen ganzen Ton oder kleine Terz höher als die übrigen Instrumente; er muß also nicht nur seine Stimme in einer ganz andern Tonart durchführen, als worin sie gesetzt ist und sie die übrigen Instrumente haben, wobei ihn die vorkommenden Ausweichungen oft in sehr entlegene Tonarten führen können, sondern auch vor dem Anfange der Musik in dieser Tonart präludiren können. Diese Kunstfertigkeit, in einem höhern oder tiefern Tone, als es die vorliegenden Noten erfordern, spielen zu können, nennt man Transponiren, und sie ist auch dem Organisten oft selbst bei einer Choralmelodie nöthig, wenn sie bei einer nicht zahlreichen Versammlung in einzelnen Tönen zu hoch oder zu tief geht, oder wenn dem Inhalte des Liedes eine höhere oder tiefere Tonart angemessener ist, oder wenn vielleicht in einer Hauptstimme der Orgel ein Ton stockt, der deshalb vermieden werden muß.

3) Jeder Organist sollte eigentlich gründliche Kenntniß des Generalbasses und der Aesthetik der Musik überhaupt, so wie insbeson-

dere der Kirchenmusik besitzen. So oft der Organist auf seiner Orgelbank sitzt, so oft ist er auch Componist; denn Vor- und Zwischenspiele können und sollen ihm nicht immer gegeben werden, er muß sie meistens selbst erfinden: ohne sich auf den reinen Satz zu verstehen, wird es ihm nicht möglich sein, sie richtig, und ohne Aesthetik der Kirchenmusik, sie mit Geschmack, Ausdruck und Würde vorzutragen, und ohne beides wird er bei einem Chorale weder die reine und richtige Harmonie finden, als ihn dem jedesmaligen Ausdruck des Liedes gemäß, spielen können.

In Hinsicht der Forderungen an Organisten höre man, was Forkel in der allgem. Gesch. der Musik Bd. II. S. 43 sagt: „Ein guter Organist muß nicht nur die Künste aller andern Musiker in sich vereinigen, sondern auch noch manche besitzen, die ihm nur allein eigen und unentbehrlich sind. Hieher rechne ich vorzüglich den Umstand, daß er alles unvorbereitet, aus freiem Geiste dem vorhabenden Affekt gemäß ausführen muß, eine Kunst, die mehr Erfindungskraft, Kunstfertigkeit und Gefühl des Zweckmäßigen erfordert, als man gemeiniglich glaubt, und ohne welche alle Vorspiele in eine leere, nichts bedeutende, und der Erbauung nachtheilige Dudelei ausarten müssen.“ Und C. F. L. Schubert schreibt in einem Briefe an den Abt Vogler über Orgelspiel und Orgelspieler (in dessen vermischten Schriften. Zürich 1812): „Der Orgelspieler muß den Satz aus dem Grunde verstehen, muß die harmonischen Verhältnisse so ganz als möglich, das Systole und Diastole, das Zurückstoßen und Anziehen der Töne, jene so geheimnißvolle Ebbe und Fluth, die Bindungen, die Umkehrungen, das Tasto-Solo, diese kunstvolle Erschöpfung des Hypato-Hypaton oder tiefsten Grundtons, das augenblickliche Uebersetzen und Untersetzen des Generalbasses oder Kirchengesanges, völlig im Kopfe und in der Faust haben; er muß ein gegebenes Fugen-Thema, mit Satz und

Gegensatz, mit scharfer Beobachtung des Risposta, Einstreuung melodischer Nebengedanken, durch die weise Benutzung des Dux und Comes, ohne pedantischen Frost, auf der Stelle durchführen können; muß das Pedal nicht kümmerlich mit der linken Hand gleich spielen, sondern durch die Hülfe dieses mächtigen Piedestals sein Spiel so vielstimmig als möglich machen. Seine Phantasieen müssen groß, neu, zweckmäßig sein; nicht bei Festgesängen klagen und bei Requiem jubeln. Durch die Gaben der unstudirten Phantasie muß sich der Orgelspieler über alle andere Tonkünstler erheben. Seine Vorspiele, Nachspiele und Zwischenspiele müssen dem Geiste der Orgel immer angemessen sein, müssen im Hörer fromme Empfindungen wecken, erhalten, befestigen. Er muß daher alles von seinem Spiel absondern, was ganz ins Gebiet des Clavichords, bekielten Flügels, Fortepiano's, Pantalons, der Melodika und Harmonika gehört, und nur dasjenige diesen Instrumenten entwenden, was sich mit der höhern Natur der Orgel verträgt. Welche Gelegenheit hat der Orgelspieler unter der heiligen Communion, bei Bußtagen und andern festlichen Anlässen ins Herz zu spielen, wenn er aus dem Herzen zu spielen vermag! Und welchen Stoff, die erhabensten und religiösen Empfindungen zu dollmetschen, bietet ihm oft der Choral dar! Vom Hirtenlied an der Krippe Jesu bis zur Jammerklage am Schädelberge, von da bis zum Triumphton der Auferstehung und Himmelfahrt, und von da bis zum Donnerhall der Weltgerichtsposaune! Jede sanfte, fromme, in Liebe oder Schmerz zerfließende, himmelanerhebende Empfindung liegt in deinem Gebiete, du Herrscher der hohen Orgel, du Pilot, der das harmonische Schiff im Sturme des Gesanges lenkt! Hast du Herrschergeist, so nimm den goldnen Scepter und gebiete! Siehe, meine Seele beugt sich vor dir und küßt voll Ehrfurcht deines Herrscherstabes Spitze."

§. 97. Fortsetzung.

In dem vorhergehenden §. ist das Bild eines wahren Orgelspielers in seiner Vollendung gezeichnet. Wenige nur sind so glücklich, diesem Ideale nahe zu kommen; denn Wenige hat die Vorsehung mit den Gaben der Natur, die keine Kunst zu ersetzen vermag, so reichlich ausgestattet, daß sie diesem vollendeten Bilde gleich kämen. Innerer Beruf kann auch nur bei geringer äußerer Aufmunterung Einzelne treiben, ihre Lebenszeit ausschließlich einem Studio zu widmen, welches so umfassend und unerschöpflich ist. Bei der überwiegenden Mehrzahl unserer Orgelspieler, welchen der Schulunterricht als Hauptgeschäft übertragen wird, das den größten Theil ihrer Zeit in Anspruch nimmt; die in ihren Vorbereitungsjahren hauptsächlich hiezu angeleitet werden, und in Musik und Orgelspiel nur so nebenbei nothdürftigen Unterricht empfangen, muß man jene Forderungen um einen großen Theil fallen lassen. Das Mindeste, was man aber von jedem Orgelspieler verlangen muß, wovon nichts nachgelassen werden darf, wenn der ganze Kirchengesang nicht verhunzt werden soll, ist:

1) Daß er den Choral geläufig, richtig und einfach spiele. Es gehört nicht so sehr viel dazu, um diese Forderung erfüllen zu können. Der Choral bewegt sich in langsam auf einander folgenden Tönen, schwierige Verwickelungen, künstliche Modulationen und Verzierungen, kommen gar nicht darin vor; es bedarf daher zum geläufigen Spielen desselben keiner großen Beweglichkeit und Schnelligkeit der Hand und der Finger. Die mechanische Behandlung der Orgel erfordert beim Choral auch nicht sehr viele Kunstgeschicklichkeit, denn beim Druck einer Taste entsteht jeder Ton in seiner größten Vollendung. Die rhythmischen Verhältnisse sind bei dem Chorale so höchst einfach, daß die Beobachtung des Taktes bei keinem Musikstücke so leicht ist,

als gerade hiebei. Wenn auch der Orgelspieler den Generalbaß nicht versteht, so kann er doch die Harmonie, da sie ebenfalls sehr einfach sein muß, leicht spielen, wenn er sich nur die Fertigkeit erworben hat, jedes Intervall von jedem gegebenen Grundtone aus ohne Anstoß zu finden, und die Bezifferung der Akkorde im Choralbuche ohne langes Besinnen in Tönen anzugeben, oder allermindestens die in Noten ausgeschriebenen begleitenden (Mittel=) Stimmen mit Geläufigkeit zu spielen. Wer diesen geringen Forderungen nicht genügt, der ist im Choralspiel ein Stümper, und es darf ihm der Wichtigkeit des Kirchengesanges wegen, der durch sein elendes Spiel herabgewürdigt werden würde, die Begleitung desselben auf keinen Fall anvertrauet werden.

2) Eine ebenfalls geringe Forderung an jeden Orgelspieler ist: daß er einfache und passende Zwischenspiele erfinden könne und den Gesang durch zweckmäßige Vorspiele einzuleiten verstehe. Diese Forderung setzt aber schon mehr Kunstgeschicklichkeit voraus, als jene einfache Begleitung des Chorals; denn Vor= und Zwischenspiele sind in der Regel in dem Choralbuche nicht gegeben, sondern müssen von dem Organisten den jedesmaligen Umständen gemäß selbst erfunden werden. Nur selten ersetzen natürliche Anlagen den Mangel an Kenntniß des reinen Satzes und der Geschmacksbildung, die zu der Erfindung zweckmäßiger Vor= und Zwischenspiele nöthig sind; und die wenigsten der herausgegebenen Vor= und Zwischenspiele sind einfach oder leicht genug, daß sie von solchen, die sie nicht selbst zu erfinden verstehen, mit der nöthigen Fertigkeit gespielt werden könnten. Das Allermindeste, was man hierbei fordern muß, ist, daß solche Orgelspieler durch unpassende und störende Zwischenspiele den Gesang nur nicht verderben, und durch profane, abgeschmackte Vor= und Nachspiele nichts Unschickliches begehen.

3) Der Orgelspieler muß die Kunst des Registrirens verstehen, d. h. er muß die den Empfindungen, die er durch sein Spiel ausdrücken will, angemessenen Register zu wählen verstehen, und jedes nach seinem individuellen Charakter zu behandeln wissen. Diese Forderung ist nicht so gar gering; denn sie setzt eine genaue Kenntniß des eigenthümlichen Tons und Charakters jedes einzelnen Registers und ihrer so sehr verschiedenen und mannigfaltigen Verbindungen unter einander voraus. Auch hierbei ist die Forderung unerläßlich, daß der Orgelspieler bei dem Gebrauche der Orgelstimmen nur keine grobe Verstöße gegen den im Liede herrschenden Ausdruck mache und nicht z. B. starke erschütternde Töne bei wehmüthigen, schwache und matte Töne bei freudigen Gesängen hören lasse.

4) Endlich sollte jeder Orgelspieler doch so viel von der Aesthetik der Musik verstehen, daß er die jedesmalige Empfindung, die ein Lied, Choral oder Musikstück für die Orgel ausdrücken soll, richtig zu beurtheilen wisse und fähig sei, diesen Empfindungen angemessen seinen Vortrag einzurichten.

§. 98. Bildung und Fortbildung der Organisten.

Es ist unleugbar, daß für die Bildung guter Organisten viel zu wenig geschieht. Eine eigene Anstalt dafür ist gar nicht vorhanden, die Einzelnen, die sich ausschließlich dem Orgelspiel widmen, suchen ihre Ausbildung bei anerkannt guten Organisten und bei eigenem Talent dafür, durch fleißiges Studium der Werke berühmter Tonkünstler, sich zu verschaffen. Es sind nur in größern Städten eigentliche Organistenstellen vorhanden, seltener sind und werden sie in kleinern Städten und noch seltener auf dem Lande gefunden. Hiervon und wegen der meistens geringen Einkünfte solcher Organistenstellen kömmt es, daß nur wenige sich dem Orgelspiel ausschließlich widmen und sich eine sorgfältige Ausbil-

dung verschaffen; daher auch die Seltenheit wahrer und tüchtiger Organisten.

Meistens sind die Orgeln den Schullehrern anvertraut, und ihre Bildung zu Organisten fällt mit der Vorbildung zu ihrem Schullehrerberufe auf den Seminarien zusammen. Hier wird aber in der Regel die Bildung zum Schullehrer als Hauptsache, die zur Musik und zum Orgelspiel als Nebensache, ja hier und da fast für gar nichts geachtet. Man nimmt oft Zöglinge auf, die entweder noch gar keinen Unterricht in der Musik empfangen haben, oder doch noch nicht über die Anfangsgründe hinaus sind, oft fragt man gar nicht danach. Die Unterweisung in Musik und Orgelspiel ist auf den Seminarien oft sehr mangelhaft, wird nicht mit dem nöthigen Ernste betrieben, beschränkt sich nur auf wenige Stunden und auf die Aneignung einiger mechanischen Fertigkeit im Choralspiel. Bei Besetzung einer Schulstelle, wenn selbst der Organistendienst damit verbunden ist, wird oft bei der Prüfung eines dazu bestimmten Subjekts an eine Prüfung der Kenntniß und Fertigkeit desselben im Orgelspiel nicht gedacht.

Soll es um die Bildung künftiger Schullehrer zum Orgelspiel besser werden, so muß jedes Seminar einen tüchtigen, des Orgelspiels und der Kirchenmusik kundigen Musiklehrer haben. Jeder aufzunehmende Zögling muß schon über die Anfangsgründe der Musik hinaus sein, und einige Fertigkeit im Klavierspielen mitbringen. Für den in bestimmte Curse vertheilten Unterricht in der Musik, im Generalbaß, in der Kirchenmusik und zu eigenen Uebungen, müssen eine ausreichende Anzahl von Stunden ausgesetzt werden. Es darf nicht an einer hinlänglichen Anzahl von Klavieren und an einer Orgel mit zwei Klavieren oder wenigstens mit obligatem Pedale fehlen. Ehe es aber dahin gekommen ist und so lange auf den Seminarien noch kein aus-

reichender Unterricht in der Musik und insbesondere im Orgelspiel gegeben wird, muß der Organist desto eifriger in seiner eigenen Fortbildung sein, um die Forderungen, die mit Recht an ihn gemacht werden können, zu befriedigen.

Aber auch dann, wenn er so glücklich gewesen ist, gründlichen Unterricht in der Musik empfangen und im Orgelspiel schon vor seiner Anstellung sich Fertigkeit erworben zu haben, erfordert es doch die Wichtigkeit des Gegenstandes, daß er bemüht sei, immer tüchtiger zu werden und sich dem Ideale eines wahren Organisten mehr und mehr zu nähern. Er vernachlässige deshalb die allgemeine Bildung zur Musik nicht, sei insbesondere stets aufmerksam auf sein eigenes Spiel, damit er die Fehler desselben kennen und vermeiden lerne, die selbst den schon mehr vervollkommneten Organisten noch entschlüpfen. Besonders bildend ist es, so oft es möglich ist, dem Orgelspiel tüchtiger Organisten zuzuhören, um das Gute von ihnen anzunehmen, seinen Geschmack zu verbessern und besonders seinen Ideenreichthum an Vor- und Zwischenspielen zu vermehren. Er versäume es nie, wo sich Gelegenheit dazu findet, größere gute, besonders kirchliche Musikaufführungen zu hören, sie sind besonders dazu geeignet, ihn in das Wesen und den Geist der wahren Musik einzuweihen.

Besonders verschaffe er sich und studire er mit Fleiß solche Werke, die darauf berechnet sind, den Organisten in seiner Fortbildung weiter zu führen. Ihre Kostbarkeit ist freilich bei der geringen Diensteinnahme der Schullehrer meistens ein Hinderniß ihrer Anschaffung, jedoch werden sich Mittel auffinden lassen, das eine oder andere davon sich zu verschaffen, entweder durch Leihen von solchen, die sie besitzen, oder dadurch, daß mehrere zusammentreten, um sich gemeinschaftlich solche Werke anzuschaffen. Das folgende Verzeichniß allgemeiner Schriften über das Orgelspiel soll die Auswahl erleichtern helfen.

§. 99. Literatur zum Orgelspiel im Allgemeinen.

1) Theorie der Musik im Allgemeinen als Vorbereitung zum Orgelspiel.

Fux, Johann Joseph, Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad compositionem Musicae regularem methodo nova ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita 1725.

Marpurg, Fr. Wilh., Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und mehrern Stimmen für Anfänger und Geübtere, 3 Bde., nebst einem Anhange: Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister. Berl. 1756—60. 2 Thlr.

Dessen Anfangsgründe der theoretischen Musik. Leipzig 1757.

Daube, Joh. Friedrich, der musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Komposition, welche nicht allein die neusten Setzarten der zwei-, drei- und mehrstimmigen Sachen, sondern auch die meisten künstlichen Gattungen der alten Canons, der einfachen und Doppelfugen, deutlich vorträgt und durch ausgesuchte Beispiele erklärt. 1773.

Scheibe, Joh. Adolph, über die musikalische Komposition. 1773.

Kirnberger, Joh. Phillipp, die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sichern Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen erläutert ꝛc. 3 Bde. Berlin und Königsberg 1774—79. 7 Thlr. 12 gr.

Vogler, Georg Jos., Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. Mannheim 1776.

Koch, Heinr. Christoph, Versuch einer Anleitung zur Komposition. Rudolstadt und Leipzig 1782.

Wolf, Ernst Wilhelm, musikalischer Unterricht vom Tone, von den Tonleitern, von den con- und dissonirenden Tönen, denen daraus entstehenden Accorden ꝛc. Dresden 1784.

Kalkbrenner, Christ., Theorie der Tonsetzkunst mit 13 Tabellen. Berlin 1789.

Albrechtsberger, Joh. Georg, gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln zum Selbstunterricht ꝛc. Leipzig 1790.

Knecht, P. H., Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses, 4 Bde. Augsburg 1792—97.

Daube, Joh. Fr., Anleitung zum Selbstunterricht in der musikalischen Komposition, sowohl für Instrumental-, als Vokalmusik. 2 Bde. 4. 1798.

Vogler, Handbuch der Harmonielehre und des Generalbasses. Prag 1802.

Vierling, J. G., allgemein faßlicher Unterricht im Generalbaß, mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden Geschmack in der Komposition durch treffende Beispiele erläutert. Leipzig 1805. 1 Thlr. 8 gr.

Kirnberger, J. Ph., Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Komposition. Wien 1805.

Hering, M. C. G., neue sehr erleichterte Generalbaßschule für junge Musiker, zugleich als sehr nothwendiges Hülfsmittel für diejenigen, welche den Generalbaß ohne mündlichen Unterricht in kurzer Zeit leicht erlernen wollen. 2 Bde. 4. Leipz. 1806. 3 Thlr.

Wolf, E. W., Unterricht im Generalbasse. Halle. 5te Aufl. 1807. 8 gr.

Göroldt, J. H., Leitfaden zum gründlichen Unterrichte im Generalbasse und in der Komposition für Anfänger. 2. Aufl. Quedl. 1815. 18 gr.

Weber, Gottf., Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere. Mainz erste Aufl. 1817., dritte Aufl. 1830. 4 Bde. Gilt für eins der wichtigsten musikalischen Werke der neuern Zeit. Es vereinigt alle Resultate der bisherigen Leistungen,

behandelt aber die Musik als Lehre und Kunst rein wissenschaftlich.

Schneider, Fr., Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst, ein Leitfaden beim Unterricht, und Selbststudium der Komposition. Leipzig 1820. gr. 4. 2 Thlr. 12 gr. Enthält nicht nur eine vollständige Musiklehre, sondern handelt auch von allen Arten der Instrumente und Kompositionen und ist sehr klar und bestimmt.

Siegmeyer, Theorie der Tonsetzkunst. Berlin 1822.

Weber, Gottf., allgemeine Musiklehre. Darmstadt 1822. gr. 8. 18 gr.

Lahmeyer, J. F., Handbuch der Harmonielehre oder Anweisung zur Theorie der Musik. Zunächst zum Selbstunterricht für Seminaristen und angehende Orgelspieler bestimmt. Hannov. 1823. 2 Thlr. 16 gr.

Türk, D. G., Anweisung zum Generalbaßspielen. 4te Aufl. Halle 1824. 1 Thlr. 12 gr.

Schreier, C. H., neue Generalbaßschule oder Geist vereinfachter Grundsätze des Generalbasses mit 100 Beispielen, nebst einem Anhange über das Accompagnement der Generalbaßstimmen bei Kirchenmusiken. Für den Selbstunterricht, besonders zum Behuf für Choralspieler. 4. Leipzig. 1 Thlr. 6 gr.

Knecht, theoretisch-praktische Generalbaßschule mit 90 Notentafeln. Freib. 1825. gr. 4. 2 Thlr. 8 gr.

Stöpel, Fr., neues System der Harmonielehre, dritte Abtheilung I. Heft. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Systematisch geordnet für Lehrer und Lernende. Frankfurt 1825.

Engstfeld, P. F., Grundzüge des Generalbasses, nebst Aufgaben für angehende Choralspieler. Duisburg und Essen 1828. 1 Thlr. Dies Buch enthält nur so viel vom Generalbasse, als erforderlich ist, um einen bezifferten Choral zu spielen.

Ebhardt, Gottf. Fr., Schule der Tonkunst in systematischer Form mit deutlichen Definitionen rc. Leipzig 1830.

Gebhardi, Ludw. Ernst, Generalbaßschule oder vollständiger Unterricht in der Harmonie und Tonsetzlehre. Ein Leitfaden für Lehrer beim Unterricht rc., in Erfurt bei dem Verfasser (Leipzig) 1826.

Nicolai, Heinr. Gottfr., allgemeine Theorie der Tonkunst für Lehrer und Lernende, wie auch zum Selbstunterricht bestimmt. Hamburg 1826.

Logier, Joh. Bernh., System der Musikwissenschaft und der praktischen Komposition mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Ausdrucke „Generalbaß" verstanden wird. Berlin 1827.

Michaelis, Christ. Fr., Katechismus über J. B. Logiers System der Musikwissenschaft und der musikalischen Komposition rc. Als Leitfaden zum Unterricht. Leipz. 1828.

Fuchs, Joh. Leop., praktische Anleitung zur Komposition, sowohl zum Selbstunterricht, wie auch als Handbuch für Lehrer rc. Petersburg 1830.

Lieber, Anton, Versuch einer gründlichen und faßlichen Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst. Coblenz 1830.

Birnbach, Heinr., Generalbaß oder Harmonielehre, als erste Anleitung zum Phantasiren und Componiren in besondern Notentabellen mit Beispielen und Uebungen. Berlin 1832.

Albrechtsberger, Joh. G., sämmtliche Schriften über Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzung, zum Selbstunterrichte. Herausg. und vermehrt von seinem Schüler J. v. Seyfried. 3 Bde. Wien. 8. 3 Thlr. 12 gr.

Bethoven, L. v., Studien im Generalbasse, Contrapunkte und in der Kompositionslehre. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter v. Seyfried. Wien 1832.

Preindl, Jos. Werner, Tonschule oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapunkte und der Fugenlehre. Nach eigenen Erfahrungen und Grundsätzen entworfen rc. Herausgegeben von Ignaz Ritter v. Seifried. Wien 1832.

Weber, Gottfr., die Generalbaßschule zum Selbstunterrichte. Mainz 1833.

André, Joh. Anton, Lehrbuch der Tonsetzkunst. 2 Bde. Offenbach 1834.

Meister, J. G., vollständige Generalbaßschule und Einleitung zur Komposition in zwei Abtheilungen. Ilmenau 1834.

Müller, Dr. K. N., Anleitung zum Generalbaß und Anwendung desselben auf das Choralspielen. Zum Gebrauch beim Unterricht in Schullehrer-Seminarien und zum Selbstunterricht für angehende Organisten. Marburg 1834.

Schneider, Wilh., musikalische Grammatik oder Handbuch zum Selbststudium der musikalischen Theorie rc. Dresden 1834.

Schütze, Fr. W., praktisch-theoretische Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre. Nach Grundsätzen eines bildenden Unterrichts in methodischer Stufenfolge. Dresden 1835.

Marx, Ad. Bernh., die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch zum Selbstunterrichte oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen. Leipzig 1837.

Schubart, C. F. D., Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Herausgegeben von C. Schubart. Wien 1806. gr. 8. 18 gr.

Hand, Dr. F., Aesthetik der Tonkunst. 1r Thl. Leipzig 1837.

§. 100. Fortsetzung.

2) Für Kirchenmusik und Orgelspiel insbesondere.

Türk, D. G., die wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beitrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie. Halle 1787. Handelt in 4 Abschnitten von den Erfordernissen zum guten Spiel eines Chorals, vom guten, zweckmäßigen Vorspiel, von der Begleitung einer Kirchenmusik und dem Spielen aus den ungewöhnlichsten Tönen, und endlich von der Kenntniß der Orgel.

Knecht, J. H., vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere. 3 Bde. Leipzig 1795—98. Fol. 9⅔ Thlr.

Rohrmann, H. B., kurze Methode zum zweckmäßigen Choralspielen, nebst einer kurzen Anweisung zu guter Erhaltung der Orgel. Hannov. 1801.

Kittel, Joh. Christ., der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen. 3 Thle. Erfurt 1801—1803. 4. 4 Thlr.

Werner, Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntniß und Behandlung des Orgelwerks. 2 Thle. 1805.

Hering, C. H., Anweisung, das Pedal fertig zu spielen und ohne mündlichen Unterricht zu erlernen. Leipzig 1816. 1 Thlr. 8 gr.

Werner, J. G., Orgelschule, oder Anleitung zum Orgelspielen und Behandlung des Orgelwerks. Lpz. 1 Thlr. 3 gr.

Vogler, Choralsystem. Kopenhagen. 16 gr.

Klipstein, Rath und Hülfsbuch für Organisten, oder solche, die es werden wollen, zugleich zum Gebrauch für Seminarien. Neue Aufl. Breslau 1833.

Rink, Chr. H., praktische Orgelschule. 6 Theile. Bonn 1819—21.

(Das Beste, was wir in dieser Art besitzen).

Sabelon, kleine praktische Orgelschule für diejenigen, welche bei Erlernung der Komposition den Choral zum Grunde legen und sich zugleich im Orgelspielen üben wollen. Leipzig 1 Thlr. 12 gr. Inhalt: Die Dur- und Molltonleitern fürs Pedal; 29 kleine drei- und vierstimmige Vorspiele, aus der harten und weichen Tonleiter entwickelt; zwei-, drei- und vierstimmige Choräle; kleine Vorspiele; eine Fantasie und eine Fugette über den Choral: Ach Gott und Herr, für die volle Orgel; kurze Anleitung zur Imitation und eine Sammlung von Thematen.

Gläser, C., kurze Anweisung zum Choralspiel mit Vor- und Zwischenspielen für ganz Ungeübte. Essen 1824. 8. 10 gr.

Ueber Reinheit der Tonkunst. 2te verm. Ausgabe. Heidelberg 1826. 22 gr. Diese Schrift hat es beinahe ausschließlich mit der Kirchenmusik zu thun. Der 1. Abschn. handelt vom Choral.

Schneider, W., musikalisches Hülfsbuch beim Kirchendienst, zunächst für Cantoren, Organisten und Lehrer. Halle 1826. 21 gr. — Inhalt: Zwischenspiele aus allen Tonarten in alle, Kenntniß und Anwendung der Orgelregister, Gebrauch der Blasinstrumente bei Chorälen und Arien, Partituren-Kenntniß, Gebrauch und Stellung der Signaturen, Verwechselung der Kirchenmelodien ꝛc.

Müller, W. A., der Lehrmeister im Orgelspiel beim öffentlichen Gottesdienste. Eine Sammlung mehrerer ausgesetzter Choräle mit zweckmäßigen Vor- und Zwischenspielen für angehende Orgelspieler, nebst einem Anhange, welcher verschiedene Kirchengesänge mit Begleitung der Orgel, so wie einige Kirchenstücke und Choräle für Blasmusik arrangirt enthält. Meißen 1827. 2 Abth. 1 Thlr. 8 gr.

Güntersberg, C., der fertige Orgelspieler, oder Casualmagazin für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele. Ein praktisches Hand- und Hülfsbuch für Cantoren, Orga-

nisten und alle angehende Orgelspieler. 3 Thle. Meißen. 4 Thlr. 8 gr. Inhalt: Vom Tonumfange alter und neuer Orgeln, von der Applicatur für das Manual und Pedal, von den Manieren. 101 Choräle mit Vor- und Zwischenspielen nebst andern Beispielen.

Dessen Anleitung, die vorzüglichsten Choräle zweckmäßig mit der Orgel zu begleiten, um dadurch religiöse Empfindungen der Gemeinde mit Rücksicht des Textes durch mannichfaltigere Harmonie zu erwecken, zu leiten und zu erhalten, 1r Heft 18 gr. 2r Heft 20 gr.

Becker, C. F., Rathgeber für Organisten, denen ihr Amt am Herzen liegt. Leipzig 1828. Sollte an die Stelle des vorhin erwähnten, seltner werdenden Buches Türks treten.

Müller, W. A., die Orgel in ihrer Einrichtung und Beschaffenheit sowohl, als das zweckmäßige Spiel derselben. Ein unentbehrliches Handbuch für Cantoren und Organisten ꝛc. 3te Aufl. Meißen 1833.

Schneider, Fr., Orgelschule. 4 Thle. Halberstadt 1830.

Görold, J. H., die Orgel und deren zweckmäßiger Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. Ein Handbuch für angehende Organisten ꝛc. Quedlinburg 1835.

Schneider, Wilh., die Orgelregister, deren Entstehung, Name, Bau, Behandlung, Benutzung und Mischung. Ein nützliches Handbüchlein für Organisten ꝛc. Leipzig 1835.

Gebhardi, theoretisch-praktische Orgelschule in Uebungen, nebst Anweisung. Erfurt und Leipzig 1837.

§. 101. Das Spiel der Orgel sei würdevoll.

Würdevoll ist das Spiel der Orgel dann, wenn es der Natur derselben, der Heiligkeit des Amts und seinem Zwecke gemäß, ausgeführt wird.

Ihrer Natur nach ist die Orgel nicht zu Tonstücken geeignet, die, auf dem Pianoforte mit Fertigkeit und Präcision ausgeführt, ihre Wirkung nicht verfehlen, wie z. B. Sonaten, Allegro's, Ouvertüren, Variationen, Tänze u. s. w.; denn zu geschweigen, daß ihrer Ausführung wegen des schwerern Spielens der Tasten größere Schwierigkeiten entgegen stehen, so widerstreben ein geschwindes Spiel, schnell ausgeführte Läufe, häufiger Wechsel der verschiedenen Notendauer und zu große und schnelle Abwechselung in Höhe und Tiefe der Töne, wie sie in solchen Stücken vorkommen, so wie ihr ganzer Charakter, dem abgemessenen Gange und der würdevollen Kraft und Klarheit, womit die Orgel behandelt sein will. Deswegen schon soll sich der Orgelspieler es niemals erlauben, solche Tonstücke auf der Orgel ausführen zu wollen, die für andere Instrumente bestimmt sind und auf diesen gespielt von Effekt sein mögen, auf der Orgel aber niemals gefallen werden, weil sie ihrer Natur nicht entsprechen.

Berücksichtiget man den Ort, wo die Orgel aufgestellt ist und den Zweck des Orgelspiels, so wird der Organist um so mehr Alles von ihr entfernt halten, was diesen Rücksichten entgegen ist. Es ist die Kirche, bestimmt zur Verehrung und Anbetung des allerhöchsten geistigen Wesens, das der Christ in Geist und Wahrheit anbeten soll; wo sich die Verehrer desselben in andächtiger Stille versammeln, ihr Herz von dem Irdischen abgezogen auf das Höchste richten, was der Mensch zu denken vermag. Die ganze äußere Einrichtung des Gottesdienstes soll dazu dienen, die innere Stimmung zur Andacht zu beleben, den Menschen von allem Profanen, von niedriger und irdischer Genußsucht des gemeinen Lebens abzuziehen und sein Gemüth auf das Ewige und Himmlische zu lenken. Die gewaltige Orgel soll durch ihre feierlichen majestätischen Töne und durch ihre mannigfaltigen Veränderungen diese Abgezogenheit von der Welt und Hingebung zum Himmlischen befördern helfen, und sie vermag

es, wenn der Organist durch seelenvolles Spiel auf das Herz der Menschen zu wirken versteht. Hier muß also selbst der leiseste Anklang alles dessen vermieden werden, was an weltlichen Sinnengenuß erinnern und störend auf die andachtsvolle Stimmung der Gemeinde wirken könnte. Der Organist soll sich immer vergegenwärtigen, daß er an einem heiligen Orte zu den heiligsten Zwecken spielt und Alles sorgfältig entfernt halten, was an das Theater oder den Tanzboden erinnert. Aller Flitterstaat des Spiels, jede muthwillige Fingerjagd, das oft sichtbare Streben, das Ohr zu kitzeln, und die kleinste Spur des Unheiligen müssen weit von der Orgel entfernt bleiben, und ihre Töne nur dem Ernsten, Heiligen und Erhabenen geweihet sein. Welch ein krasser Ignorant müßte nicht der Organist sein, der sichs beigehen ließe, die erhabene Würde der kirchlichen Andacht durch ein unangemessenes Spiel zu verletzen! Zerreißt er durch solchen Unfug das Band, das durch stete Vermittlung des Predigers, ja durch sein eigenes erhebendes Orgelspiel den Menschen an das Himmlische, Höchste und Edle knüpft, zereißt er es durch Andacht verschlingende Vor- und Zwischenspiele, so ist er nicht werth der allgewaltigen, die Herzen, die Sprache, den Gesang beherrschenden Orgel. Denn der vom Drucke irdischer Verhältnisse Niedergebeugte will oder soll sich erhoben, getröstet und ermuthigt fühlen durch sein Spiel; denn er geht ja **in die Kirche**, um vom irdischen Jammer sich loszureißen. Der Leichtsinnige, sich allen sinnlichen Freuden bei der Tanzmusik Hingebende, soll durch den heiligen Ernst des Orgelspiels sich wiederfinden und dadurch der Gefahr, sich in dem Irdischen und Sinnlichen ganz zu verlieren und unterzugehen, entrinnen.

§. 102. Das Spiel der Orgel sei ausdrucksvoll.

Da die Musik überhaupt besonders auf das Gemüth des Menschen einwirkt und jedes gute Tonstück irgend eine

Empfindung des menschlichen Gemüths ausdrückt, so muß besonders der Organist, der mehr als jeder andere einzelne Instrumentist die Mittel in seiner Gewalt hat, durch das Spiel der mächtigen Orgel die Gemüthsstimmung der Menschen zu leiten, besonders aufmerksam darauf sein, durch sein Spiel jedesmal die angemessene Empfindung auszudrücken. Ausdrucksvoll ist also das Orgelspiel, wenn es mit den Empfindungen harmonirt, die entweder das Lied ausdrückt, worauf es vorbereitet oder es begleitet, oder auch, wenn es mit dem Charakter der Feier eines festlichen Tages in genauer Uebereinstimmung steht. Fehlerhaft und die Empfindungen störend oder hemmend würde es also sein, wenn der Organist, ohne auf die Tagesfeier oder den Inhalt des Liedes die nöthige Rücksicht zu nehmen, immer auf gleiche Weise spielte, oder wohl gar durch sein Spiel ganz entgegengesetzte Empfindungen ausdrückte, bei Liedern fröhlichen Inhalts unter mehreren Melodien etwa eine solche wählte, deren Charakter Traurigkeit ausdrückt, eine hiezu passende Harmonie und ein dem Geiste desselben entsprechendes Präludium spielte, und so umgekehrt, wo traurige Empfindungen ausgedrückt werden sollten, mit seiner Orgel in lustigen Tönen jubilirte.

Diese Pflicht des Organisten, jedesmal die herrschenden Empfindungen der Tagesfeier oder des eben zu singenden Liedes durch sein Spiel auszudrücken, oder mindestens ihnen nicht entgegen zu streben, ist um so wichtiger, da es die erhabensten Gefühle, die religiösen sind, denen der Mensch sich überläßt, wenn er sich mit seinen Mitchristen in der Kirche versammelt, um Gott seinen Dank darzubringen, um Trost und Seelenruhe zu finden, und sich durch Muth und Hoffnung zum willigen Tragen der Beschwerden des Lebens aufs Neue zu stärken.

Wie ehrenvoll erscheint hier der Beruf des Organisten, mit dem Prediger vereint zu wirken, diese religiösen Ge-

fühle zu beleben und zu verstärken, und während der Prediger durch Redevortrag durch den Verstand sich den Weg zum Herzen öffnet und die Gemüther zur Aufnahme religiöser Empfindungen empfänglich macht, durch gewählte Harmonien in Vereinigung mit einem treffenden Liede ihnen Kraft und Nachdruck zu geben. Wie schwer versündigt er sich aber, wenn er im Gegentheile die guten Eindrücke, die durch den Vortrag des Predigers in den Gemüthern aufgenommen wurden und durch gemeinschaftlichen Gesang erst tief empfunden werden sollen, durch ein stümperhaftes und unangemessenes Orgelspiel verwischt, oder der Aufnahme derselben hinderlich ist. Es ist nicht selten geschehen, daß aller Ernst mit Einem Male aus einer gottesdienstlichen Versammlung verschwunden ist, wenn der Organist mit einem der Empfindung widersprechenden Spiel darein fiel: der eine Theil überläßt sich dann der Lustigkeit, der andere dem Aerger über die Störung seiner Gefühle. Als warnendes Beispiel möge hier folgende Anekdote von einem gewissenlosen Organisten stehen. Ein Prediger hatte das Laster der Trunksucht und die verderblichen Folgen desselben geschildert. Seine Warnungen waren nicht ohne Eindruck geblieben. Mit ernstlich gefaßten Vorsätzen wollte eben die Gemeinde die Kirche verlassen, als zum Ausgange von der Orgel herab das damals allgemein bekannte Lied ertönte: Wer niemals einen Rausch gehabt, der ist kein braver Mann. Weg waren mit Einem Male alle ernsten Eindrücke und Vorsätze!

O Schande über einen solchen Organisten, der eine ganze Christenversammlung um ihre bessern und erhabensten Empfindungen betrügt! Das ist wahrer Organistenunfug, worüber in neuern Zeiten so manche Klage laut geworden ist! Nicht so, meine Amtsbrüder, wißt ihr nichts bessers zu geben, so achtet doch euren Beruf zu hoch, als daß ihr durch widerstrebendes Spiel die guten Eindrücke in euren gottesdienstlichen Versammlungen stören solltet!

Diese wichtige Pflicht des Organisten, angemessene Empfindungen durch sein Spiel auszudrücken, wird um so dringender, weil sich mehrere Mittel vereinigen, ihn dazu in den Stand zu setzen. Bei dem Chorale ist es die gegebene Melodie, die einen bestimmten Charakter hat, den er, wenn er ihr Schritt vor Schritt folgt, nicht ganz verwischen wird; zweitens die Harmonie, die nach Verschiedenheit des Ausdrucks Mannigfaltigkeit zuläßt und gebietet; die Tonart, die Bewegung und endlich die Auswahl der Register.

§. 103. Nähere Bestimmung des ausdrucksvollen Spiels.

Der Organist soll im Allgemeinen bloß religiöse Empfindungen ausdrücken. Dies thut er, wenn er bei Lob- und Dankliedern munter spielt, bei Klag- und Bußliedern traurig, bei Fastenliedern rührend, bei Liedern von der Allmacht Gottes prächtig, majestätisch und erhaben, bei stillen Empfindungen der Andacht sanft und äußerst simpel u. s. w. Er sucht also jedesmal die Empfindung durch sein Orgelspiel auszudrücken, die den Hauptinhalt des Liedes ausmacht, oder wovon das Gemüth bei einer festlichen Veranlassung erfüllt ist, oder doch erfüllt sein sollte.

Es herrscht oft in einem Liede nicht durchweg dieselbe Empfindung, nicht jede Strophe darf also auf dieselbe Art gespielt, sondern das Spiel muß den Empfindungen der einzelnen Strophen gemäß verändert werden. Der Organist muß daher den Inhalt des Liedes vor dem Spielen desselben sorgfältig erwogen und das Gesangbuch während des Spiels beständig vor Augen haben. Indessen erfüllt der Organist auch schon seine Pflicht, wenn er sich nur bemüht, den Hauptcharakter des Liedes auszudrücken. Viele Kirchengesänge, z. B. moralischen, dogmatischen Inhalts, geben zu wenig Stoff zum Ausdruck der Empfindungen; hier begnüge

sich der Organist damit, wenigstens ernsthaft, erbaulich und dem Orte gemäß zu spielen.

Bei seinem Streben, die Empfindungen des Liedes wieder zu geben, hüte sich der Organist, dabei zu sehr ins Einzelne zu gehen und vielleicht den Ausdruck eines einzelnen Begriffs oder Worts, oder wohl gar eines sinnlichen Gegenstandes wieder geben zu wollen. Man nennt dies Tonmälerei und versteht darunter das Bestreben, die Vorstellung äußerer Gegenstände des Gehörs oder Gesichts durch musikalische Töne zu erzeugen; man malt in der Musik, wenn man Töne und Bewegungen aus der Natur genau nachahmt (z. B. den Gesang der Nachtigall, das Brüllen des Löwens, das Rollen des Donners u. s. w.), oder bloße Begriffe (hoch, tief rc.), Vergleichungen (wie das Toben des Oceans) u. s. w., durch Töne darzustellen sucht; oder kürzer, wenn man nicht die herrschende Empfindung, sondern nur Worte und Sachen ausdrückt. Gegenstände des Gesichts lassen sich eigentlich gar nicht durch Töne schildern, Gegenstände für das Gehör können einigermaaßen nachgeahmt werden.

Zu welchen Lächerlichkeiten und Abgeschmacktheiten das Bestreben, durch Töne zu malen, oft verleiten kann, davon erzählt Türk (in seinen wichtigsten Pflichten eines Organisten) einige auffallende Beispiele. Ein Organist las die Worte: Furcht und Schrecken, sogleich zog er vor allen Dingen den Tremulanten, alsdann legte er sich mit beiden Armen auf das gekoppelte Hauptwerk, indem er beide Füße aufs Pedal setzte, und verursachte dadurch ein so entsetzliches Geheul, daß die ganze Gemeinde, vorzüglich aber der arme Kalkant, welcher die Bälge geborsten glaubte, nicht wenig erschrak. Ein anderer spielte bei den Worten: am Kreuz gestorben, mit kreuzweis überschlagenen Händen, und glaubte einen sehr passenden Ausdruck gewählt zu haben. Ein dritter, wie die Stelle kam: Meines Glaubens Licht, laß verlöschen nicht, spielte

anfangs vollstimmig, allmählig immer schwächer; alsdann nur mit Einem Finger und endlich — gar nicht mehr.

In wiefern die Tonmalerei in der modernen Musik anwendbar sei, ohne der Würde der Kunst entgegen zu stehen und ins Kleinliche zu fallen, das beschäftigt uns hier nicht; es genüget, nur zu bemerken, daß sie aus der Kirche ganz verbannt sein sollte. Verläßt der Organist die Regel, die Hauptempfindung des Liedes im Orgelspiel auszudrücken, und geht er so sehr ins Einzelne, auch einzelne Worte und Begriffe ausdrücken zu wollen, so kann dies nicht ohne sehr bemerkbare und plötzliche Veränderungen im Spiel und den Orgelregistern geschehen. Die Aufmerksamkeit der Gemeinde wird zu sehr hierauf hingeleitet und von der Andacht, die Ruhe erfordert, abgezogen. Der Organist zeigt hier freilich Kunst, aber er soll diese in der Kirche nie dazu gebrauchen, um zu belustigen, die hohe Würde des öffentlichen Gottesdienstes zu entweihen, oder vielleicht gar nur seiner Eitelkeit zu fröhnen; es fehlt ihm nicht an Gelegenheit, seine Kunstfertigkeit auf eine würdigere Art zu zeigen.

§. 104. Harmonie.

Harmonie ist gleichzeitige Vereinigung mehrerer Töne, deren gemeinschaftliche Fortschritte sich auf festgesetzte und aus der Natur und den Verhältnissen der Intervallen entlehnte Regeln gründen. In diesem Sinne ist sie der Melodie oder der richtigen Folge einzelner Töne entgegengesetzt, da die Töne nicht, wie in dieser, einer nach dem andern, sondern in einer regelmäßigen Verbindung alle auf einmal gehört werden. Man pflegt diese gleichzeitige Verbindung von Tönen auch einen Akkord zu nennen. Oefters ist Harmonie auch so viel als Wohlklang, und alsdann ist das Dissoniren gewisser Akkorde oder einzelner Intervalle das Gegentheil.

Aus der Verschiedenheit der Harmonie und Melodie ergiebt sich, daß letztere in einem Tonstücke recht schön, die Harmonie davon aber schlecht sein kann.

Die Anweisung zu den gegebenen Baßnoten oder zu der Grundstimme eines Tonstücks die einzelnen Akkorde, aus welchen die Harmonie des Ganzen hervorgeht, zu finden und richtig zu intoniren, giebt der Generalbaß oder die Harmonielehre. Die Akkorde und die in ihnen enthaltenen Hauptintervalle werden durch Zahlen und Zeichen, Signatur oder Bezifferung genannt, angedeutet. Erfinder dieser Bezifferung war Viadana, zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts Kapellmeister an der Domkirche zu Mantua. Gottfried Weber hat neuerlich eine Verbesserung der Bezifferung der Grundstimmen einzuführen versucht.

Bei einem Choral ist außer der Baßstimme auch der Diskant vorgeschrieben, welcher eben die Melodie des Chorals ausmacht und daher nicht geändert werden darf; es ist also hierbei nur nöthig, die beiden Mittelstimmen, Tenor und Alt, der zum Grunde liegenden Harmonie gemäß, hinzuzufügen.

Obgleich die einstimmige Melodie an sich schon Empfindungen auszudrücken vermag, so wird der Ausdruck derselben doch durch die in ihr liegende Harmonie sehr gehoben und verstärkt; ja, eine richtig und gut gewählte Harmonie kann einer an sich matten Melodie mehr Kraft geben und durch zweckgemäße Veränderungen vermag sie den Ausdruck derselben Melodie verschiedentlich zu modificiren.

Ein reiner vierstimmiger Choralgesang ist vielleicht das Schönste, was wir in der Musik haben; da er in der Kirche aber weder anwendbar, noch ausführbar ist, so wird durch die Harmonie der Orgel der Mangel der fehlenden Stimmen ersetzt und um so vollkommener ersetzt, da der einstimmige Gesang kein Hinderniß giebt, die Harmonie dem wechseln-

den Ausdruck des Liedes gemäß zu verändern. Sie giebt dem einstimmigen Gesange erst die rechte Fülle und Kraft.

Aber nur eine richtige, reine und wohlgewählte Harmonie vermag jene Wirkungen hervorzubringen. Richtig und rein ist die Harmonie, wenn sie den Regeln des Generalbasses entsprechend ist, wohlgewählt aber, wenn sie dem jedesmaligen Charakter der Melodie angemessen ist und die Mittelstimmen in richtigen Entfernungen von einander vertheilt werden. Das richtige und reine Spiel der Harmonie setzt also genaue Kenntniß des Generalbasses voraus und erfüllt dann seinen Zweck, wenn gleichzeitig keine andern, als in der Harmonie begründete Töne, gehört werden; es erfordert aber auch, daß in einem Chorale durchweg alle Mittelstimmen gleichmäßig gespielt, daß nicht bald die eine oder die andere ausgelassen, bald die Intervalle verdoppelt werden.

§. 105. Fortsetzung.

Soll die Harmonie mit Kraft und Nachdruck den Ausdruck verstärken helfen, so muß sie den Charakter der Melodie, oder den im Liede herrschenden oder wechselnden Empfindungen angemessen gewählt werden. Da die Harmonie von dem Grundtone abhängig ist, so folget daraus, daß durch Veränderung des Basses die Harmonie sich ebenfalls verändert. Es müssen also immer solche Bässe gewählt werden, die eine solche Harmonie zulassen, die dem Charakter einer Melodie oder eines Liedes angemessen ist. Die eigene Wahl der Veränderungen der Bässe und Harmonien nach Maaßgabe der wechselnden Empfindungen in einem Liede, ist nur Sache eines geübten und empfindenden Meisters im Orgelspiel; der gewöhnliche Organist thut am besten, wenn er sich auf die in einem guten Choralbuche vorgeschriebene Harmonie beschränkt.

Wohlgewählt ist die Harmonie aber auch dann, wenn die Mittelstimmen für beide Hände gleichmäßig vertheilt

werden. Man unterscheidet in dieser Hinsicht enge und zerstreute oder getheilte Harmonie.

Enge Harmonie entsteht, wenn die rechte Hand jedesmal auch die Zwischenstimmen, d. i. außer dem Diskante, noch den Alt und Tenor, die linke Hand aber nur den Baß allein spielt. Es ist dies zwar besonders für den Anfänger die leichteste, aber nicht immer die beste Art zu spielen; denn da hiebei der Tenor und Alt gemeiniglich nur in den höchsten Tönen einhergehen und von dem Baßtone zu weit entfernt liegen, so entsteht bei der strengsten Richtigkeit und Vollständigkeit doch eine gewisse Leere und Kraftlosigkeit.

Zerstreut oder getheilt ist die Harmonie, wenn die Mittelstimmen unter beide Hände richtig und gleichmäßig vertheilt werden. Bei der getheilten Harmonie entsteht zwischen dem Basse und den Mittelstimmen kein leerer Raum, sie bringt eine Fülle und Kraft hervor, die das Spiel angenehm machen. Sie ist aber auch schwerer zu spielen, da der Organist hiebei nicht nur auf die Angabe der richtigen Töne jedes Akkordes, sondern zugleich auch auf die richtige Vertheilung derselben zu sehen hat, was keineswegs gleichgültig ist, wenn bei angenehmer Begleitung auch fehlerhafte Fortschreitungen vermieden werden sollen.

So nothwendig die zerstreute Harmonie zur Schönheit und zum Kraftvollen eines Chorales ist und so sehr sie deshalb empfohlen zu werden verdient, so wenig kann doch gemeint sein, daß jeder Choral von der ersten Note an bis zur letzten, keine andere als zerstreute Harmonie haben dürfe, wenn er schön gesetzt oder gespielt sein solle, und daß enge Harmonie darin gar nicht zu dulden sei; nein, es muß vielmehr eine gehörige Abwechselung der zerstreuten Harmonie mit der engen beobachtet werden. Es möchten auch wohl nur wenige Choräle sein, worin durchweg die zerstreute Harmonie möglich wäre; denn sobald die Baßnoten der Oberstimme (dem Diskante)

sehr nahe sind, so ist sie nicht einmal anzuwenden, weil es an Raum fehlt, und es kann alsdann keine andere, als die enge Harmonie gebraucht werden. So muß man sich auch hüten, die zerstreute Harmonie zu gebrauchen, wenn der Baß und Diskant an sich schon in der Tiefe schweben. Die zerstreute Harmonie ist da am besten angebracht und so recht an ihrem Orte, wo der Baß von der Oberstimme in einer beträchtlichen Entfernung ist.

Von der vierstimmigen Harmonie unterscheidet man noch die vielstimmige und versteht darunter die 5 bis 8 stimmige Begleitung des Chorals. Diese ist nun entweder mehrtönig, oder ächt mehrstimmig.

Mehrtönig ist die Begleitung dann, wenn die Intervalle der 3 = oder 4 stimmigen Akkorde noch verdoppelt werden, wobei es auf die Umstände und auf die Entfernung der Unter= von der Oberstimme ankommt, welche, und ob man nur einige oder alle doppelt greifen will. Man sucht dabei nur Verdoppelung der Dissonanzen und Häufung der Töne in der Tiefe zu vermeiden, dahingegen man es mit den dabei nicht zu vermeidenden verbotenen Quinten und Oktaven nicht so genau nimmt, da sie durch die Volltönigkeit weniger bemerkbar werden. Bei einer solchen Begleitungsart würde auch das ununterbrochene Spiel des Pedals übelklingend werden, daher man es bald abstoßend, bald aushaltend, bald nachdrücklich und bald gar nicht spielt. Man wendet ein solches volltönendes Spiel an, wenn der Ausdruck eines Chorals einen großen Grad der Stärke erfordert, oder wenn die Gemeinde mit der Melodie nicht recht fertig werden kann oder im Tone sinken will.

Aecht mehrstimmig ist die Harmonie dann, wenn außer den gewöhnlichen 4 Stimmen noch eine 5te oder 6ste Stimme eben so in ihrem eigenen Gange fortschreitet, als es bei vierstimmiger Begleitung der Fall ist. Es ist also nicht

eine bloße Verdoppelung der Intervalle der vierstimmigen Harmonie. Die Erfindung sowohl als Ausführung einer solchen mehrstimmigen Harmonie bleibt billig geübten Harmonikern überlassen, ist aber auch entbehrlich.

Uebrigens kömmt bei einer richtigen und wohlgewählten Harmonie, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen soll, auch vieles auf den guten Vortrag an. Dieser erfordert, daß die Akkorde nicht gebrochen werden, sondern in Verbindung mit einander fließend und sangbar fortschreiten; daß die Töne deutlich angegeben und ihrer völligen Dauer nach ausgehalten; daß alle ungehörige sogenannte Verzierungen, Manieren und Schnörkeleien, die öfters die Harmonie verletzen, Dissonanzen ertönen lassen und dem Charakter der Melodie meistens unangemessen sind, sorgfältig vermieden werden.

§. 106. Modulation.

Unter den Mitteln, die Empfindungen in einem Tonstücke auszudrücken und zu verstärken, ist die Modulation eins der wichtigsten. Man gebraucht dies Wort bald in einem weitern, bald in einem engern Sinne. In ersterer Bedeutung versteht man darunter die mannigfaltige und schickliche Abwechselung der Harmonie und Tonschlüsse, insofern ein Tonstück in dem Haupttone selbst bleibt; sie ist in diesem Sinne das, was man sonst Tonführung nennt. In engerer und eigentlicher Bedeutung wird dies Wort in dem Sinne genommen, daß man die Art, in andere Töne auszuweichen, den längern oder kürzern Aufenthalt in denselben, das Zurückkehren in den Hauptton, die verschiedenen Tonschlüsse u. s. w. darunter versteht, oder das, was man sonst Ausweichung nennt.

Daß jede Tonart ihren eigenthümlichen Charakter habe und zu dem Ausdruck einer bestimmten Empfindung die passendste Tonart gewählt werden müsse, ist aus dem Vorhergehenden bekannt. Soll nun aber der Ausdruck einer Em-

pfindung in einem Tonstücke wechseln und stärker hervortreten, so bedient sich die Kunst des Mittels, in diejenige Tonart auszuweichen, die der wechselnden Empfindung entsprechend ist. Bei gegebenen Melodien, wie z. B. bei bezifferten Chorälen, ist sowohl die Tonart, als die Ausweichung bestimmt, und der gewöhnliche Organist thut wohl, wenn er dabei bleibt; der geschicktere aber drückt die durch verschiedene Strophen eines Liedes oder durch verschiedene Gedanken derselben Strophe wechselnden Empfindungen durch Ausweichungen in der Harmonie aus, da er die Melodie unverändert lassen muß. Wo alles, was zum Ausdruck gehört, beobachtet wird, da muß auch die Modulation so durch den Ausdruck bestimmt werden, daß jeder einzelne melodische Gedanke in dem Tone vorkommt, der sich am besten für ihn schickt. Es ist aber auch einer der schwersten Theile der Kunst, durch untadelhafte Modulation Empfindungen auszudrücken, und erfordert nicht nur tiefe Kenntniß der Harmonie, sondern auch ein sehr richtig gebildetes Gefühl und beim Gesange genaue Aufmerksamkeit auf den Inhalt desselben.

Nicht um die schwere Kunst der Modulation zu lehren, denn dies erfordert ein tieferes Eingehen in die Lehren des Generalbasses: sondern um gewöhnlichen Organisten den Umfang derselben anzudeuten und sie vor Verirrungen zu warnen, will ich hier noch einige Regeln und Belehrungen darüber folgen lassen.

Türk giebt in seinen wichtigsten Pflichten eines Organisten in Absicht der Modulation beim Choralspielen folgende Regeln:

1) „Man darf im Anfange einer Melodie, ehe das Ohr den Hauptton recht gefaßt hat, nicht gleich in andere Töne ausweichen.

2) Man darf sich in den Nebentönen nicht länger aufhalten, als in dem Haupttone selbst, so daß dieser darüber ganz vergessen wird.

3) Wenige besondere Fälle ausgenommen, darf man nicht in zu weit entfernte Töne ausweichen.

4) Die Tonschlüsse müssen in den nächstverwandten Tönen gemacht werden.

5) Die Modulation muß dem Inhalte des Liedes und der Melodie angemessen sein."

Jeder Ton, sowohl ein Dur-, als Mollton, kann in fünf andere Töne ausweichen. Ist der Hauptton, aus welchem der Choral oder irgend ein anderes Stück geht, ein Durton, so kann in folgende Töne, als in Nebentonarten, ausgewichen werden: 1) in die Secunde davon, mit der kleinen Terz, und also in einen Mollton; 2) in die Terz davon, ebenfalls Moll; 3) in die Quarte und zwar Dur; 4) in die Quinte, ebenfalls Dur; 5) in die Sexte, aber Moll. Gesetzt also, der Hauptton, aus welchem der Choral gehet, wäre C dur: so könnte man in D moll, E moll, F dur, G dur und A moll ausweichen. Ist der Hauptton aber ein Mollton, so geschieht die Ausweichung 1) in die Terz und zwar Dur; 2) in die Quarte und zwar Moll; 3) in die Quinte, gleichfalls Moll; 4) in die Sexte, aber Dur; 5) in die Septime, gleichfalls Dur. Von A moll wird man also in C dur, D moll, E moll, F dur und G dur ausweichen können. Der Grund, warum diese Nebentöne, in welche ausgewichen wird, bald Dur-, bald Molltöne sind, ist, weil ein solcher Nebenton in seiner Tonart nie eine andere Terz haben darf, als die in der Tonleiter des Hauptones liegt. Da nun die Tonleiter von C dur so heißt: c, d, e, f, g, a, h; so kann, wenn in die Secunde von C dur ausgewichen wird, es nicht D dur sein, weil die große Terz fis nicht in der Tonleiter von C liegt, wohl aber der Ton f.

Es kann nicht E dur sein, weil nicht gis, sondern g in der Tonleiter von C vorkommt. Es muß ferner F dur und nicht F moll sein, weil die kleine Terz von F moll aes heißt; in der Tonleiter von C dur ist aber kein aes, wohl aber a, als große Terz von F dur. Es kann nicht G moll sein, weil die kleine Terz von G das B ist, das in der Tonleiter von C dur nicht vorkommt. Es muß ferner A moll sein; wäre es A dur, so müßte cis, als große Terz von A, sich in der Tonleiter von C dur finden, welches aber nicht da ist. Eben so ist es, wenn der Hauptton ein Mollton ist, wie z. B. A moll. Dieses hat nichts vorgezeichnet. Es sind also eben die Töne, wenigstens bei dem Heruntergehen, in der Tonleiter, welche in C dur sind. Weichet dieser Hauptton also in die Terz aus, so kann es nicht anders als C dur sein; weicht er in die Quart aus, so ist es D moll, weil in der Tonleiter von A moll wohl f, als kleine Terz von D, nicht aber die große Terz fis vorkommt. Aus eben diesem Grunde kann es auch, wenn in die Quinte ausgewichen wird, keine andere Tonart sein, als E moll, weil nicht die große Terz gis, sondern die kleine Terz g sich in der Tonleiter von A moll findet. Wird in die Sexte F oder Septime G ausgewichen, so muß es F dur und G dur sein, weil die große Terz von F, nämlich a und von G das h ist, welche beide Töne in der Tonleiter von A moll sind, nicht aber aes und b, als kleine Terzen von F und G. Dies ist nun auf alle übrigen Haupttöne von Dur und Moll, in Absicht ihrer Ausweichungen in Nebentöne, anzuwenden.

In Absicht der Ausweichungen bei den alten Kirchentonarten, will ich hier entlehnen, was in Beckers Rathgeber für Organisten darüber angeführt ist.

„Die dorische Tonart liebt die Ausweichungen nach der Quinte moll, Terz dur, Septime dur und Quinte dur.

Selbst in den Harmonietönen vermeidet man so viel wie möglich die Töne, welche nicht in die Tonart gehörig;

denn man bringt z. B. lieber in der dorischen Tonart den weichen Dominantenakkord, als den harten (d. h. lieber a moll, als a dur) an, welches in unserm d moll umgekehrt wäre, ausgenommen bei dem Schluß, wo der letzte Ton eines Chorals mit dem harten Dominantenakkord sogar schließen kann, wie mehrere Choräle so gefunden werden, als: Christus, der uns selig macht — Christ unser Herr zum Jordan kam.

Die Uebergänge der phrygischen Tonart sind nach der Sexte dur, Quarte moll und Terz dur. Hüten muß man sich, bei der letzten Ausweichung das Semitonium zum Uebergange anzuwenden, wohl aber hat man durch die Unterquinte einzuleiten, da auf den Grundton kein ganzer, sondern ein halber Ton folgt und der erstere dieser Tonfolge fremd ist. Viele Choräle findet man in dieser Tonart, welche die große Terz zum Schlußakkord mit enthalten, z. B. Es wolle uns Gott gnädig sein. Erbarm dich mein, o Herre Gott. Ein Fehler ist dies nicht, da es schon sehr lange als eine Schönheit in der phrygischen Tonart angesehen wird. Doch zu bemerken ist, um nicht gegen diese Tonreihe zu fehlen: der Dominantenakkord muß vermieden werden, da h keine reine Quinte hat, und es dann nicht mehr phrygische Tonreihe, sondern unser E moll oder E dur wäre. Die Ausweichung nach diesem Akkord kann in dieser Tonreihe nicht erfolgen, und bei den Schlußakkorden nimmt man statt der Oberdominante die untere.

In der lydischen Tonart giebt es keine Choräle, daher nichts davon gesagt zu werden braucht.

Die myxolydische Tonart hat folgende Hauptausweichungen: Quinte moll, Septime dur, Quart dur, Sekunde moll. In Obacht hat man zu nehmen, daß nicht die kleine Terz und die große Septime gegriffen wird. Denn die erstere würde unser G moll ankündigen, die letztere hingegen ganz nach unserem C dur führen. Beides ganz unstatthaft. Bei

dem Schlusse eines Vorspiels müßte man daher den weichen Dominantenakkord mit Auslassung der kleinen Septime greifen, oder, was noch besser wäre, die Unterquinte zum vorletzten Akkord nehmen, wie es bei der phrygischen Tonart geschah. Auf gleiche Weise hat Kühnau geschlossen, und in mehrern Chorälen findet man es gleichfalls.

Die äolische Tonart unterscheidet sich wenig von A moll. Zu hüten hat man sich nur, nicht den harten Dominantenakkord, sondern den weichen vorzubringen, da die große Terz des erstern nicht in der äolischen Tonreihe zu finden ist.

Die ionische Tonart ist C dur."

Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen auch die Tonschlüsse; ihr Ausdruck ist merklicher und bleibender, weil sie stärker hervortreten und länger nachklingen. Ein ganzer Schluß ist gleichsam das, was das Punktum in der Rede ist, welches man nur alsdann setzt, wenn der Verstand des Redesatzes aus ist. Eben so ist es in der Musik. Ein Trugschluß ist nur selten und dann zu gebrauchen, wenn der Sinn des Redesatzes noch nicht aus ist, sondern erst durch die folgende Zeile ganz verständlich wird; weil er immer noch etwas erwarten läßt, was zum völligen Verstande noch nöthig ist.

§. 107. Das gebundene Spiel der Orgel.

Wegen der Eigenthümlichkeit und des Vorzugs der Orgel vor andern Tasteninstrumenten, daß jeder Ton in seiner vollen Stärke so lange forttönt, wie im Manual sowohl als Pedal, ein Klavis niedergedrückt bleibt, eignet sie sich ganz besonders zu dem gebundenen Spiele. Gebunden nennt man das Spiel, wenn einzelne Töne oder Akkorde liegen blieben, d. h. nicht aufs neue angeschlagen werden, während die Töne Einer oder mehrerer Stimmen fortspielen; besonders wenn bei dem

brillanten Spiele das Pedal Akkorde aushält, während die Hände ein künstlich verwickeltes Spiel machen, oder die eine Hand auf aushaltenden Akkorden verweilt, während die andere geläufige Sätze spielt. Wegen des beständig mehrstimmigen oder fortschreitenden Spiels der Orgel in Akkorden, wo bald im Basse, bald in den Mittelstimmen, ja selbst in der Oberstimme derselbe Ton durch einen oder mehrere Akkorde dauert, ist hier das gebundene Spiel recht an seinem Orte; daher auch in der Musik überhaupt eine Stelle am Schlusse mancher, besonders kirchlicher Tonstücke, wobei die obern Stimmen einige Zeit lang sich zum Schlusse fortbewegen, während die Baßnote schon längst den Schluß festhält, ihren Namen davon erhalten hat, man nennt sie nämlich den Orgelpunkt. Durch dieses gebundene Spiel erhält das Orgelspiel besonders seine Fülle und Feierlichkeit, erfordert aber auch dieserwegen einen Spieler, der nicht nur mit dem Wesen und dem Umfange der Harmonie vertraut ist, sondern sich auch die Fertigkeit zu eigen gemacht hat, jeden Fuß und jede Hand, ja jeden Finger der Hand in öfters ganz von einander abweichenden Bewegungen willkührlich zu gebrauchen, während dieser oder jener Fuß, diese oder jene Hand, oder Ein oder mehrere Finger der Hand auf einer oder mehrern Tasten ruhen. Jeder Verstoß gegen die Harmonie, der bei einem so verwickelten Spiele um so leichter möglich ist, und Mangel an Präcision, wenn z. B. der Ton eines Akkordes nicht zu rechter Zeit aufhört, wird auf der Orgel leicht bemerkbar und es entstehen oft daraus die widrigsten Dissonanzen.

§. 108. Das Transponiren.

Oft ist es nothwendig, oder doch wenigstens sehr nützlich, ein Tonstück einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer zu spielen, als man es in Noten gesetzt vor sich hat; man nennt

dies transponiren. Nothwendig ist es bei einer Kirchenmusik, weil die Orgel gewöhnlich Chorton hat, die Instrumente hingegen im Kammertone gestimmt sind. Nützlich aber: Wenn ein Choral nicht in der Tonart gesetzt ist, die für den Inhalt des Liedes, wozu man ihn eben anwenden will, die angemessenste ist; wenn die Melodie entweder zu hoch, oder zu tief gesetzt ist, so daß die Alt- und Baßstimmen nicht die Höhe, die Diskant- und Tenorstimmen nicht die Tiefe erreichen können; wenn ein Hauptton einer gewissen Tonart in der Orgel stockt, unbrauchbar oder schadhaft geworden ist.

Der geschickte Organist wird es leicht zu beurtheilen wissen, wann das Transponiren nöthig oder nützlich ist, und wird auch bei der Ausführung nicht in Verlegenheit gerathen: dahingegen dem weniger geübten anzurathen ist, jede Melodie in der Tonart zu spielen, worin sie gesetzt ist; da jene Kunst dem schwer fällt, der sich nicht durch anhaltende Uebung Fertigkeit darin erworben hat. So gar leicht ist die Kunst des Transponirens nicht, sie läßt sich recht gut mit der vergleichen, die Schrift der Muttersprache mit allen ihren Eigenthümlichkeiten sogleich in einer fremden Sprache, oder auch umgekehrt, wiederzugeben. Leichter ist das Transponiren, wenn das Tonstück um einen ganzen, schwerer aber, wenn es um einen halben Ton höher oder tiefer gespielt werden soll. Auf jeden Fall prägt man sich die neue Tonart, aus der man spielen will, fest ein, denkt sich Baß- und Melodienoten um so viel höher oder tiefer stehend, als sie gesetzt sind, und wählt dazu die durch die Bezifferung bestimmten Mittelstimmen in derselben Höhe oder Tiefe. Es ist dies die einzige Regel, die dem Orgelspieler für das Transponiren gegeben werden kann; die Fertigkeit darin muß durch die Uebung, in allen Tonarten mit Leichtigkeit zu spielen, erworben werden.

§. 109. Das Pedalspiel.

Das Pedal ist zwar nicht eine der Orgel eigenthümliche, aber doch bei ihr ursprüngliche und am meisten wirksame Vorrichtung. Das Spiel des Pedals giebt der Orgel Kraft, die Hallen einer Kirche zu füllen und den Gesang der Gemeinde zu beherrschen; es bewirkt die würdevolle Haltung des ganzen Orgelspiels. Eine Orgel ohne Pedal ist für die Kirche von weit geringerer Brauchbarkeit; nur um einen geringen Grad besser, aber von weniger Wirksamkeit, ist ein angehängtes Pedal.

Seiner Natur nach hat das Pedal die Bestimmung, die Grundstimme und die tiefen Baßtöne, die sich zu einem geschwinden Spiele, zu Läufen u. s. w. nicht eignen, in abgemessenen Schritten zu der Melodie und Harmonie des Manuals zu spielen; nur in einigen Fällen verläßt es diese seine Hauptbestimmung und spielt als obligate Stimme seine eigene Melodie, z. B. in der Fuge und bei einem Vorspiele mit im Basse verwebter Choralmelodie.

Bei der Begleitung des einfachen Chorals beut das Pedalspiel wegen der langsam auf einander folgenden Töne von größtentheils gleichem Werthe, keine große Schwierigkeiten dar; mehr Fertigkeit erfordert es schon in einigermaßen ausgeführten Vorspielen, die größte aber beim Vortrage einer Fuge, eines Orgeltrios u. s. w., weil es hier ein von dem Manuale oft ganz verschiedenes Spiel in eigener Melodie, mitunter mit Figuren verwebt, durchzuführen hat. Nur in seltenen Fällen ist das Pedalspiel unisono mit dem Spiele des Manuals, die Füße verfolgen meistens eine von den Händen ganz verschiedene, oft entgegengesetzte Richtung, was besonders für den Anfänger und Ungeübten schwierig zu sein pflegt, weil die Füße der Richtung der Hände unwillkührlich folgen wollen. Auch wird das Pedalspiel durch den Umstand erschwert, daß die Füße gewöhnt werden müssen, immer den

richtigen Klavis zu treffen, ohne daß der Orgelspieler dahin zu sehen braucht, weil er seine Augen mehr auf die Noten und das Fingerspiel richten muß.

Es ist also keine geringe Kunst, das Pedal mit Fertigkeit geschmackvoll und richtig zu spielen, und erfordert, wie jede Kunst, wenn man es zu einiger Vollkommenheit darin bringen will, viele und anhaltende Uebung.

Eine richtige Applikatur ist ein Haupterforderniß zum guten Pedalspiel. Es ist nur ein sehr unvollkommenes Spiel; mit der Spitze des linken Fußes von einem Klavis zum andern zu hüpfen, und in den höhern Tönen mit der Spitze des rechten Fußes darin zu wechseln: es müssen beide Füße abwechselnd bald unter-, bald überschlagend, und zwar nicht die Spitzen allein, sondern auch die Absätze gebraucht werden; weil nur auf diese Weise ein zusammenhängendes Spiel des Pedals zu erreichen steht. Der angehende Orgelspieler muß sich diese Fertigkeit durch allmählig zum Schwerern fortgehende Uebungen erwerben, wozu ihm die §. 99 angeführten Orgelschulen Anleitung geben.

Es gehören viele Kenntnisse der Harmonie, ein geläuterter Geschmack und ein richtiges Urtheil dazu, um in allen Fällen bei dem Pedalspiele das Richtige zu treffen; denn wenn auch im Allgemeinen ein ununterbrochenes, zusammenhängendes Spiel desselben empfohlen wird, so muß doch eine mannigfaltige Abwechselung auf die Weise, daß das Pedal oft ganz schweigt, bald plötzlich wieder einfällt; bald die Haupttöne lang gehalten, bald länger oder kürzer abgestoßen; bald bloß die einzelnen Haupttöne angegeben werden, bald volltönig gespielt wird, dem Orgelspiele die wahre Schönheit geben.

§. 110. Das Registriren.

Unter Registriren versteht man die Kunst, den jedesmaligen Umständen gemäß die passendsten Orgelstimmen

einzeln oder in Verbindung mit einander zu wählen und anzuziehen.

Es ist kein einzelnes musikalisches Instrument vorhanden, das eine solche Mannigfaltigkeit der Stimme darbietet, wie die Orgel. Eine große und gute Orgel geht von der größten Fülle, Kraft und Stärke einer Orchestermusik, mit Hülfe eines geschickten Registrirens, durch alle Nüancen der Veränderung im Ton, bis zu dem sanftesten Klageton der Flöte. Im Allgemeinen ist der Zweck des Registrirens, dem Orgelspiele Mannigfaltigkeit, Kraft und Würde, oder Anmuth und Lieblichkeit, oder Feierlichkeit und Trauer zu geben; insbesondere aber die im Liede herrschende oder der Feier des Tages angemessene Empfindung hervorzuheben, dadurch die Gemüther in die rechte Stimmung zu versetzen, darin zu erhalten und empfänglicher für alle Theile des Gottesdienstes zu machen; den Vor- und Nachspielen etwas allgemein Wohlgefälliges, ein erhöhetes Interesse und einen bestimmten Charakter zu geben; die Aufmerksamkeit auf etwas Mangelhaftes oder besonders Ausgezeichnetes hinzulenken.

So erstaunenswürdig groß die Anzahl der Veränderun ist, die durch den Wechsel der Register auf der Orgel hervorgebracht werden können, so sind doch die Berechnungen, die man über diese möglichen Veränderungen aufgestellt hat, zum Theil nur in der Idee vorhanden; denn mehrere sind so wenig verschieden, daß nur ein sehr geübtes Ohr etwas Unterscheidendes darin findet, zum Theil aber ganz unbrauchbar, weil nicht jede Registration einen brauchbaren Ton giebt. So geben nach dieser Berechnung 2 Stimmen jede allein und dann beide vereint gebraucht 3, 3, Stimmen 7, 4 Stimmen 15, 5 Stimmen 31, 6 Stimmen 63, 7 Stimmen 127, 8 Stimmen 255 Veränderungen. So wie die Anzahl der Stimmen um Eins steigt, vermehrt sich die vorhergehende Zahl der Veränderungen um das Doppelte

und Eins. Setzt man diese Berechnung fort, so geben 12 Stimmen 4095, 16 Stimmen 65,535, 20 Stimmen 1,048,575, 40 Stimmen sogar 1''099,511'627,775 Veränderungen. Solche Berechnungen sind wenig brauchbar für den Organisten, der bei allen Veränderungen einen vernünftigen Zweck erreichen will und deshalb nach richtigen Grundsätzen verfahren muß.

Es ist nicht gut möglich und für den denkenden Organisten auch unnütz, Regeln zum Registriren für specielle Fälle beim Orgelspiel, oder zu einer besondern und künstlichen Vermischung der Register zu geben. Man findet solche verschiedenen Fällen angepaßte Dispositionen in manchen Anweisungen zum Orgelspiel; indessen lehrt die Erfahrung, daß sie allgemein nicht brauchbar sind: denn oft ist diese oder jene der genannten Stimmen nicht vorhanden; oft ist der Name des Registers willkührlich gewählt und gar nicht das, was die Anweisung zum Registriren meint; oft ist der Ton eines Registers mißrathen und paßt nicht in dieser Verbindung, oft ist das Register zwar vorhanden, aber für jetzt nicht brauchbar. Es ist deshalb am zweckgemäßesten, aus der Natur der Orgelstimmen, dem Wesen des Orgelspiels und dem Zwecke des Registrirens abgeleitete allgemeine Regeln für den Gebrauch der Orgelstimmen aufzustellen, woraus sich denn das Registriren für specielle Fälle leicht ableiten läßt.

§. 111. Grundsätze des Registrirens.

1) So wie überall beim Orgelspiel, so auch beim Registriren, kommt es hauptsächlich auf einen richtig gebildeten Geschmack und das eigene Gefühl des Organisten an; weshalb er nichts vernachlässigen darf, was zur Bildung und Verfeinerung desselben dienen kann. So oft es ihm möglich ist, höre er auch in dieser Hinsicht auf das Orgelspiel ausgezeichneter Organisten, und achte auf die Verbindung, in welcher sie die Orgelstimmen in einzelnen Fällen gebrauchen.

12

2) Zu einem richtigen Gebrauche der Orgelstimmen ist vor allen eine genaue Kenntniß der Natur und des Tons jeder einzelnen Stimme, so auch wie sie sich am schicklichsten mit einander verbinden lassen, nothwendig. Jede Orgel hat aber auch hinsichtlich der Stimmen, ja selbst im Tone der Stimmen ihre Eigenthümlichkeiten, die der Organist kennen zu lernen sich bemühen muß. So tönt ein und dasselbe Register in zwei verschiedenen Kirchen oft sehr verschieden, was theils von der verschiedenen Bearbeitung durch die Orgelbauer, theils von dem Baue der Kirche, theils von der Lage der Orgel herrührt. Am häufigsten findet man diese Abweichungen bei den Rohr- oder Zungenwerken, wie z. B. bei der Vox humana. Der Organist gehe fleißig zu seiner Orgel, wenn kein Gottesdienst gehalten wird, und untersuche achtsam zuerst jedes einzelne Register, und dann vergleiche er ihre verschiedenen Verbindungen unter einander. Er trage mit jedem einzelnen Register und auch mit andern verbunden Sätze verschiedener Art vor, achte auf den Effekt, welche sie machen, ziehe seine Empfindungen zu Rathe und bemerke sich vorläufig schriftlich den Eindruck, den das oder die Register bei den verschiedenen Sätzen oder Spielarten auf ihn machten. Hat er Gelegenheit dazu, so stelle er diese Beobachtungen nicht allein in der Nähe der Orgel auf seiner Orgelbank, sondern auch im Schiffe, sowohl der leeren, als der mit Menschen angefüllten Kirche an; denn anders ist der Eindruck der Orgelstimmen in der Nähe oder der Entfernung, anders bei leerer, als gefüllter Kirche.

3) Der Organist berücksichtige beim Registriren stets auch die Größe und Bauart der Kirche; ob sie hoch oder niedrig, durch Chöre oder Pfeiler verbauet ist, ob sie eine Rotunda, eine Kreuzkirche oder ein Oblongum ist; denn ein Register klingt z. B. in einer Rotunda heller, als in einer Kreuzkirche, oder in einer Kirche, die sehr mit Pfeilern und Chören verbauet ist. Er berücksichtige die Lage der Orgel,

ob sie am Ende oder in der Mitte der Kirche steht. In der Regel ist ihr Stand am Ende der Kirche, dem Altare gegenüber, der passendste; weil der größte Theil der Gemeinde im Schiffe der Kirche da am nähesten um sie versammelt ist.

4) Es richte auch der Orgelspieler seine Aufmerksamkeit auf die versammelte Gemeinde, ob sie stark oder schwach ist, ob die Mehrzahl aus männlichen oder weiblichen Personen bestehe, und treffe darnach die Wahl der Register. Selbst die Jahrszeit übt auf das stärkere oder schwächere Singen der Gemeinde ihren Einfluß aus; sie singt an heißen Sommertagen schwächer, als im Winter.

5) Der Organist untersuche fleißig die einzelnen Orgelstimmen, ob sie auch rein sind, oder sonst Fehler haben; stimme sie, besonders die Rohrwerke (einzelne bedürfen der Stimmung vor dem jedesmaligen Gebrauche) und helfe den kleinen Fehlern ab, wenn er es versteht; kann er es nicht, so lasse er die verstimmten oder fehlerhaften Stimmen weg, damit durch sie nicht Disharmonie entstehe und Störungen im Gesange veranlaßt werden.

§. 112. Fortsetzung.

6) Im Allgemeinen sind für das Manual die 8 füßigen Stimmen die brauchbarsten, weil sie in Absicht der Höhe den Ton der menschlichen Stimme und der meisten Instrumente angeben, für das Pedal die 16 füßigen. Diese bilden den eigentlichen Grundton der Orgel; denn alle kleinere Stimmen dienen jenen zur Verstärkung.

Man nimmt deswegen die 8 füßigen Stimmen zum Maaßstabe und richtet sich mit der Anzahl der übrigen nach ihnen. Man zieht z. B. zu zwei oder drei 8 füßigen etwa Ein 16 füßiges, Ein 4 füßiges, Ein 2 füßiges, die Quinte 3 Fuß, Mixtur 3 fach 2c., so daß also die 8 füßigen am

meisten durchdringen. Fehlerhaft wäre es daher, zu einen 8 füßigen Register etwa zwei 16 füßige, Ein 32 füßiges, vier 2 füßige rc. zu nehmen.

Ein richtiges Verhältniß der Register unter einander erfordert auch, daß man eben so wenig lauter tiefe (32 und 16 füßige), als lauter kleine Stimmen (4, 2 und 1 füßige) gebraucht; erstere würden ein undeutliches Getöse geben, weil die tiefern Töne wegen der langsamen Schwingungen (Vibration) den Klang nicht geschwind verbreiten, so daß schon wieder ein anderer da ist, ehe das Ohr den vorigen deutlich faßt; letztere aber würden einen schneidenden, kreischenden und unmännlichen Ton geben.

Es dürfen auch in der Progression der Register keine Lücken entstehen; deshalb würde es fehlerhaft sein, wenn jemand bloß sehr tiefe und hohe Stimmen zu den 8 füßigen gebrauchte; z. B. 16, 8 und 1 Fuß, ohne 4 und 2 Fuß dazu zu ziehen. Jede Lücke in der Progression der Register empfindet das Ohr übel, und es müssen die Stimmen, um dies zu vermeiden, in der Regel also angezogen werden: Zuerst 8 Fuß, dann 16, 4, 2, 1 Fuß, nun die größte Quinte, die größte Terz, hernach die kleinere Quinte und die kleinere Terz, endlich die Mixturen von der kleinsten (in Hinsicht ihrer Mehrfachheit) bis zur größten.

Fehlt im Manuale 16 Fuß, so kann dies einigermaßen dadurch ersetzt werden, daß man ein 8 füßiges Register eine Oktave niedriger spielt, auf diese Weise wird aus 4 Fuß 8 und aus 2 Fuß 4 Fußton. 2 füßige Register können aber nicht gut als 4 Fuß gebraucht werden, theils weil die 2 füßigen Register selten strenge und fein genug gearbeitet sind, theils der Umfang der Töne nach unten hin zu sehr verengt wird.

7) Quinten, Terzen, Mixturen, Cornette (wenn es gemischte Stimmen sind), Cymbeln, Sesquialtern, repetirende

Stimmen, so wie 2 und 1 füßige Register, dienen größtentheils zur Verstärkung, Ausfüllung und Unterstützung der übrigen Register, und können allein nicht gebraucht werden, weil sie nicht den wahren Ton, welchen man greift, angeben, oder doch wenigstens noch andere mit hören lassen; es müssen deshalb noch ungemischte Stimmen in gehöriger Proportion der Tiefe und Anzahl dazu genommen werden: es darf z. B. die Quinte 6 Fuß nicht zur Oktave 4 Fuß gezogen werden, wenn nicht einige tiefere (Principal, Trompete oder Gedackt 8 Fuß u. dergl.) dabei sind; sonst würde die Quinte, besonders in den tiefern Oktaven, die andern Stimmen überschreien. Ueberhaupt gehe man bei der Anwendung dieser Stimmen vorsichtig und behutsam um, und gebrauche sie nur dann, wenn man genug große und volle Stimmen hat, damit dies Schreiwerk nicht zu grell hervorsticht.

8) Eng mensurirte und ihrer Struktur nach langsam ansprechende Stimmen, als Viole di Gamba, Quintatön, so wie die meisten Rohrwerke, eignen sich nicht zum geschwinden Vortrage, man muß sie also nur bei langsamen, gebundenen Sätzen gebrauchen, auch berücksichtigen, daß bei manchen Stimmen der ausgezeichnete Ton nur in einem gewissen Umfange, z. B. bei der Viole di Gamba nur in der Mitte von f bis $\overline{\overline{g}}$ besonders hervorsticht.

9) Die Zungenwerke, wenn sie einzeln benutzt werden sollen, müssen stets mit einem andern Register, und am zweckmäßigsten mit einem Gedakte verbunden werden, was besonders bei der Vox humana, wie bei jedem lieblichen Zungenwerke, unumgänglich nöthig ist.

10) Den Gukguk, Cymbelstern, Tremulanten, Vogelgesang, die Trommel, Heerpauke, unda maris, das Himmelchen ꝛc. — größtentheils Tändeleien — wird ein Mann von Geschmack wohl nur äußerst selten nnd Mancher gar nicht gebrauchen. Bei Benutzung des Tremulanten ist zu

bemerken, daß er nur zum schwachen Werke gebraucht werden kann, einen durchaus gebundenen und langsamen Vortrag und ein strenges Tempo, das er gleichsam in seinen abgemessenen schlagenden Bebungen selbst angiebt, verlangt. Laufwerk leidet er gar nicht. Die Glöckchen des Sternzuges geben gewöhnlich den Ton eines gewissen Akkords im abgemessenen Takte und können deshalb nur zweckmäßig angewandt werden, wenn man in dieser Ton- und Taktart spielt.

11) Das Pedal muß mit dem Manuale ebenfalls in einem genauen, gleichen Verhältnisse stehen. Es wäre sehr unschicklich, wenn man das Hauptwerk ganz schwach und im Pedale alle Register ziehen wollte; weil alsdann der Baß die übrigen Stimmen übertäuben würde. Eben so darf der umgekehrte Fall nicht Statt finden. Daß aber im Pedale mehr tiefe Register, als im Manuale gebraucht werden können, ohne das erwähnte richtige Verhältniß zu stören, braucht kaum angemerkt zu werden.

12) Wer eine Orgel mit zwei oder mehrern Klavieren hat, und mit jeder Hand zugleich auf einem andern spielen will, der muß die Hauptregister in Absicht der Höhe und Tiefe wenigstens gleich ziehen, z. B. in jedem Klaviere ein 8 füßiges: sicherer aber ist es, wenn er in dem, worauf er die begleitenden Stimmen spielt, 16 Fuß und in dem andern 8 Fuß nimmt; weil sonst leicht Fehler in der Harmonie entstehen können, wenn der Organist den Contrapunkt nicht recht versteht. Daß aber jedes Klavier, so wie das Pedal, als ein Ganzes für sich betrachtet, nach einem guten Verhältniß, in Absicht der höhern oder tiefern Register 2c. gezogen werden muß, versteht sich von selbst; denn es wäre ungereimt, wenn man bloß mit Einem Klaviere nach obigen Regeln verfahren, und in dem andern lauter gemischte Stimmen gebrauchen wollte. Uebrigens kann und muß das Eine zur Abwechselung allerdings stärker als das andere gezogen

werden, wenn nur das Pedal ein richtiges Verhältniß damit hat und in Absicht der Stärke und der zusammen passenden Register nach dem Klaviere, auf welchem man jedesmal spielt, gezogen wird.

13) Zum vollen Werke zieht man in der Regel alle klingende Stimmen, jedoch läßt man die etwa verstimmten zurück, und bei nicht genugsamem Winde können auch mehrere schwache oder lieblich intonirte Stimmen, wie z. B. Viole di Gamba, Quintatön, Vox humana, Rohrflöte, Flaute traverso, Fugara, Salicional, Salicet u. s. w. wegbleiben, weil ihre Wirkung fast unbemerkbar ist und sie doch den andern Pfeifen den Wind rauben.

Der sogenannte Trompetenzug ist: Im Manuale Bordun 16 Fuß, Prinzipal 8 Fuß, Trompete 8 Fuß, Rohrflöte 8 Fuß. Im Pedale: Subbaß 16 Fuß, Possaune 16 Fuß, Violon 8 Fuß, Trompete 8 Fuß.

14) Mittelst der Koppel lassen sich auch die angenehmsten und ausgezeichnetsten Stimmen zweier Klaviere mit einander vereinigen.

§. 113. Fortsetzung.

15) Bei dem Registriren hat der Organist ganz besonders sowohl auf den Charakter der Tagesfeier, als auf den Inhalt des Liedes Rücksicht zu nehmen. Wenn er am Weihnachts- oder Osterfeste oder an einem durch eine große und frohe Veranlassung entstandenen Feiertage die ganze Kraft der Orgel benutzt, so wird er hinwieder die Fastenzeit, die Buß- und Bettage durch veränderte Anwendung der Orgelstimmen von den gewöhnlichen Sonntagen, und an diesen die Abendmahlsfeier unterscheiden. In Absicht der Lieder müssen die, welche Empfindungen frommer Andacht aussprechen, sanft; Klage- und Bußlieder traurend; Fastenlieder rührend; also mit so viel als möglich schwachen und sanften Registern: dahingegen

Größe und Allmacht Gottes aussprechende Lieder prachtvoll; Lob- und Danklieder munter; also mit starken und kräftigen Stimmen vorgetragen werden.

Im Allgemeinen wird hier bemerkt, daß das Prinzipal sich zum heitern Vortrage, die offenen sanften Flöten zum Lieblichen, die gedeckten zum Sanften und Ernsten, die gedeckten 16 mit 8 Fuß zum Traurigen und Wehmüthigen, die Zungenwerke zum Pomphaften und Festlichen, die Mixturen zum Muntern und Kraftvollen eignen.

16) Es ist nicht zu billigen, wenn der Organist ohne Rücksicht auf die Tagesfeier oder den Inhalt des Liedes, fast beständig das volle Werk gebraucht; denn abgesehen davon, daß er seine heiligste Pflicht, diejenigen Empfindungen, die der Feier angemessen sind, zu beleben und zu unterhalten, verletzt, so ermüdet er die Gemeinde durch das beständige Einerlei, betäubt sie und verleitet sie oft zum häßlichen Schreien. Es will doch nun einmal ein großer Theil der Sänger sich selbst gern singen hören; manche wollen wohl auch gehöret sein: und so suchen sie den Sturm der Orgel zu überbieten; aber damit wird solch ein Orgelspiel das sicherste Mittel, den guten Gesang, wo er noch anzutreffen ist, zu stören. Auch wird durch den zu öftern Gebrauch des vollen Werks dasselbe seine Wirkung für frohe Feiertage verlieren.

17) In Hinsicht des Inhalts der einzelnen Lieder ordne der Organist seine Register so, daß der hervorgebrachte Ton mit den Empfindungen, die jedes derselben ausspricht, harmoniret. Hierbei muß er sich aber hüten, nicht in die sogenannte musikalische Malerei oder vielmehr Spielerei zu fallen, und einzelne Sätze oder gar nur Worte bezeichnen und herausheben zu wollen, wodurch die im ganzen Liede herrschende Empfindung nur gestört, mithin eben das Gegentheil von dem bewirkt würde, was bewirkt werden soll. So

z. B. wenn man zu der Strophe: Straf' mich nicht in deinem Zorn, großer Gott, verschone ꝛc., das ganze Werk benutzen wollte, um den Zorn Gottes auszudrücken. Dies Lied ist ein Bußlied und verlangt durchaus eine so sanfte und schwache Orgelstimme, als die Stärke der Gemeinde und die Sicherheit ihres Gesanges es irgend zuläßt. Hier und da finden sich indeß allerdings in Liedern, die stark vorgetragen werden müssen, einzelne Strophen oder Verse, die einen schwächern und sanftern Vortrag verlangen; so auch umgekehrt. Zum Beispiele diene das Lied: Meinen Jesum laß ich nicht ꝛc., wo jede Strophe mit denselben Worten als Refrain schließt: Meinen Jesum laß ich nicht, zu welchem eine stärkere Registrirung zweckmäßig ist, indem dadurch der Hauptsatz des Liedes ausgezeichnet und jedesmal gehoben wird. Fehlerhaft ist auch die Gewohnheit einiger Organisten, in jedem Liede zu jeder Strophe die Register zu wechseln, bloß in der Absicht, um nur zu verändern, ohne daß sie auf den Inhalt des Liedes oder der einzelnen Strophen Rücksicht nehmen. Sie spielen in der Regel die erste Strophe mit dem vollen Werke, bei jeder folgenden schwächer, bis sie bei der letzten wieder mit dem vollen Werke einfallen. Diese Veränderung wird, da sie bei jedem Liede wiederkehrt, ein gewohntes Einerlei.

18) Das ganze Werk wird in der Regel gebraucht, wenn die Tagesfeier oder der Inhalt des Liedes keine Aenderung gebieten, bei Eingangspräludien, zu den ersten und letzten Strophen der Lieder und zum Nachspiel; jedoch ist auch hier ein Unterschied unter stärker und schwächer nach Umständen anzurathen.

19) Das Registriren zu einem Vorspiele richtet sich nach dem Charakter desselben, so wie dieses sich nach dem Charakter der Melodie richten muß. Man wähle dazu eine 16 füßige, ein paar 8 füßige, auch wohl eine 4 füßige

Stimme. Man benutze dazu, mit Abwechselung und in verschiedener, den Umständen gemäßer Verbindung: Prinzipal, Gedackt, Rohrflöte, Viole di gamba, Quintatön, Oktav, Subbaß, Flöten, und zum fröhlichen Ausdrucke wähle man auch wohl dazu ein passendes Zungenwerk. Zum Vorspiel einer Melodie bedarf es, besonders wenn sie unbekannt ist, eines hervorstechenden Registers, damit sie den Zuhörern gehörig auffällt. Hierzu dienen die reingestimmten Rohr- oder Zungenwerke, z. B. die Vox humana 8 Fuß, oder Trompete Diskant 8 Fuß, in Verbindung eines Gedackt 8 und 4 Fuß.

Fünftes Capitel.

Das Choralspiel der Orgel.

§. 114. Choral.

Unter Choral versteht man ausschließlich dasjenige Tonstück (die Melodie), nach welchem die geistlichen Lieder beim öffentlichen Gottesdienste von einer ganzen Gemeinde gesungen werden. Er besteht aus lauter langsam sich fortbewegenden melodischen Hauptnoten von gleichem Werthe, die weder mit Nebennoten verziert, noch in Noten von geringerem Werthe aufgelöset werden. Den Gesang selbst nennt man auch öfters Choral. Sein Eintritt in Vorspielen wird durch den Ausdruck: Cantus firmus bezeichnet. Der Choralgesang steht im Gegensatze mit dem Figural- oder figurirten Gesange, der seinen Namen von den verschiedenen schnell hinter einander folgenden Tönen hat, die durch Striche mit einander verbunden sind und daher allerlei Figuren bilden, an deren Stelle man bei einem einfachern Spiel oder Gesang nur Einen Ton genommen haben würde.

Forkel in seiner allgemeinen Geschichte der Musik sagt: „Die allereinfachste, erste und älteste Musikgattung ist

der Choral. Er stammt unleugbar aus den ältesten Zeiten her und ist, als das einzige Ueberbleibsel von der Musik alter Völker, auch vielleicht das einzige sichere Hülfsmittel, uns von der Beschaffenheit der Kunst der Alten einen richtigen Begriff zu machen. Sein Hauptcharakter ist langsame und andächtige Feierlichkeit, mit so viel Faßlichkeit verbunden, daß er von einer ganzen Versammlung einstimmig gesungen werden kann. Ein Beweis seiner Abstammung ist der Umstand, daß die ächten alten Choralmelodien in den alten griechischen Tonarten gesetzt sind. Da diese Tonart durch ihr fremdes, auch wohl bisweilen steifes Wesen in den Fortschreitungen, zu kräftigen, feierlichen Ausdrücken ungemein geschickt ist, und sich gegen die neuern Tonarten ungefähr so verhalten, wie die Sprache der Bibel gegen die neuere, ungleich biegsamere und feinere Profansprache; so ist es ein wahrer Verlust, daß man sie in den neuern Zeiten (er schrieb 1788), vorzüglich aber erst in den letztern 10 oder 20 Jahren, so häufig gegen neuere vertauscht hat. Wir finden daher die ächten Choräle selten noch in unsern Kirchen, sondern müssen sie theils in alten Missalbüchern, theils in den Werken älterer großer Kirchencomponisten suchen. Nichts kann übrigens feierlicher und andächtiger klingen, als ein Choral, der in den alten Kirchentonarten rein vierstimmig auf eine fließende Art gesetzt ist, und von einem starken Chor gut gesungen wird. Die schönsten Muster hierin hat man von Joh. Seb. Bach."

§. 115. Wesentliche Verschiedenheit des Chorals von andern Tonstücken.

Die wesentliche Verschiedenheit des Chorals von der Figuralmusik ergiebt sich schon aus dem vorigen §. In der Hauptsache liegt sie in der Einfachheit seiner Verhältnisse. Er bewegt sich in gleich langen Tönen fort, während die Figuralmusik in Tönen von verschiedener Dauer fortschreitet;



er besteht aus kurzen Sätzen, die freilich unter sich Zusammenhang haben, aber sich durch merklichere Einschnitte unterscheiden, die einen Tonschluß bilden; er weicht weniger in andere Tonarten aus und nur selten in entferntere. Diese einfachen Verhältnisse machen ihn besonders dazu geschickt, von einem nicht musikkundigen Chore der Gemeinde gesungen zu werden, während der Vortrag des figurirten Gesanges schon mehr und öfters viele Kunstgeschicklichkeit erfordert. Herder nennt den Choral daher den religiösen Volksgesang, und es möchte nicht leicht eine kürzere und richtigere Erklärung dieses Tonprodukts, das mit der Poesie Hand in Hand geht, aufgefunden werden.

§. 116. Bedingungen eines guten Choralspiels.

Einen Choralgesang richtig zu begleiten, erfordert, wegen seiner einfachen Verhältnisse, so viele Kunstfertigkeit eben nicht; Diskant und Baß sind im Choralbuche gegeben, es bedarf also neben dem Notenlesen nur noch der Geschicklichkeit, die Mittelstimmen der Bezifferung gemäß hinzuzusetzen: den Choral aber schön, geschmack- und ausdrucksvoll zu spielen, erfordert viel, ja weit mehr als die Mehrzahl der Organisten, so wie die Sachen jetzt noch stehen, zu leisten vermag. Wenn zur richtigen Begleitung des Choralgesanges Fertigkeit im Notenlesen und geläufiges Auffinden der durch Ziffern bezeichneten Akkorde ausreicht: so erfordert das geschmack- und ausdrucksvolle Spiel, daß der Organist nicht nur den Ausdruck, der einmal in der Melodie liegt, durch sein Spiel und die Kunst des Registrirens wiedergebe, sondern ihn auch dem verschiedenen Inhalte der Lieder gemäß, die zu einer und derselben Melodie gesungen werden, zu verändern wisse. Hierzu wird, neben dem Eifer für die Beförderung des Zwecks öffentlicher Gottesverehrungen, eigene Geschmacksbildung, beständige Aufmerksamkeit auf den Inhalt der Lieder und den Charakter der Tagesfeier, tiefe Kennt-

niß des Generalbasses, um den jedesmaligen Umständen gemäß die Bässe, Harmonien und Tonschlüsse anders zu geben, als sie das Choralbuch nur für einen Fall vorschreibt, endlich die Kunst, dem Charakter des Chorals und dem Ausdrucke des Liedes entsprechende Zwischenspiele zu erfinden.

§. 117. Einfache Ausführung.

Wenn der wesentliche Unterschied des Chorals von andern Tonstücken Einfachheit ist und er besonders hiedurch seine Wirksamkeit auf das menschliche Gemüth ausübt, seine Ausführung von ganzen Gemeinden auch dadurch bedingt wird: so ist es Pflicht jedes Organisten, diese ihm durch sein Orgelspiel zu erhalten. Die Einfachheit im Choralspiel erfordert aber, daß der Orgelspieler sich darauf beschränke, die einfache Melodie (den Cantus firmus) mit der nach den Regeln des Generalbasses vorgeschriebenen Harmonie, in langsamer angemessener Bewegung, die Akkorde unabgebrochen, unabgestoßen, zusammenhängend, vortrage, und sich aller Ausschmückungen und Verzierungen enthalte, die nicht nur den einfachen Charakter des Chorals aufheben, sondern auch öfters die Harmonie zerstören und der Natur der Orgel widerstreben, wodurch eben die Schönheit und Eindringlichkeit des Choralgesanges nicht selten gänzlich vernichtet wird. Man höre den Choral von Meisterhand einfach vortragen, und vergleiche damit die Begleitung desselben von manchem Dorforganisten, der seine ganze Erfindungskraft aufbietet, um seine Kunst in Läufen, Trillern und Mordenten und dergleichen Verzierungen hören zu lassen, und urtheile selbst, wessen Vortrag den tiefsten Eindruck auf uns mache; während jener bis zu Thränen zu rühren vermag, wird dieser uns mit Widerwillen erfüllen, oder doch mindestens ganz gleichgültig lassen.

§. 118. Bewegung.

Es ist schon in frühern §§. (36 und 86) angedeutet worden, welchen Einfluß die Bewegung auf den Charakter einer Choralmelodie ausübe und wie sie nach dem Inhalte der Lieder modificirt werden müsse. Der Organist hat es vermöge der Kraft seiner Orgel in weit höherem Maaße als der Vorsänger in seiner Gewalt, die Bewegung des Gesanges zu regeln und zu leiten. Er gehe deshalb hiebei gewissenhaft zu Werke und richte sich genau nach dem Inhalte des Liedes; erfordert dieser nicht einen geschwindern oder langsamern Vortrag, so ist in der Regel eine mittlere Bewegung dem Choralgesange die angemessenste. Er hüte sich deshalb vor Uebertreibungen; spiele nicht zu geschwind, damit die Gemeinde folgen könne und der Gesang das Feierliche nicht verliere; spiele aber auch nicht zu langsam, weil der Gesang sonst leicht schleppend wird.

§. 119. Tonart.

Was in Absicht der Tonart zu bemerken ist, davon ist §. 57 schon die Rede gewesen. In der Regel sind in guten Choralbüchern die Melodien in den ihnen angemessensten Tonarten gesetzt, wenn auch einzelne Verstöße gegen diese Forderung sich beinahe in allen nachweisen ließen. Wenn gleich der geschickte Organist sich in Absicht der Tonart an sein Choralbuch nicht bindet, sondern dem Inhalte des Liedes und den Umständen gemäß (§. 108) die passendste Tonart zu einer Melodie wählt, so ist doch dem minder geübten zu empfehlen, auch in dieser Hinsicht sich von seinem Choralbuche leiten zu lassen und nicht willkührlich in eine andere Tonart zu transponiren.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen die alten Kirchentonarten, deren Ausführung für den weniger geübten Organisten um so schwieriger ist, da ihre Tonverhältnisse un-

gewöhnlich sind, und in andern Musikstücken, als nur in Chorälen und Vorspielen nicht vorkommen. Sie müssen in ihrer alterthümlichen Eigenthümlichkeit strenge durchgeführt werden; weil sie, in unsere Tonarten übertragen oder damit vermischt, sehr viel von ihrer ihnen eigenen Kraft und Würde verlieren. Der Baß, besonders in Absicht der Modulation, der Schlußkadenzen ꝛc., erfordert ganz eigene Wendungen.

§. 120. Verhalten bei unbekannten Melodien.

Gänzlich unbekannte Melodien sollten nie eher in der Kirche von einer Gemeinde gesungen werden dürfen, ehe sie nicht in der Schule eingeübt und durch das Sängerchor, das solche Melodien in der Kirche bei passenden Veranlassungen allein vorträgt, auch der Gemeinde durch das Anhören einigermaßen bekannt geworden sind.

Ist eine Melodie nicht genugsam bekannt, so spiele der Organist sie vor dem Anfange des Gesanges mit hervorstechenden Stimmen recht deutlich und einfach vor. Hat er zwei Manuale, so spiele er auf dem einen mit stärkern Stimmen die Melodie, auf dem andern mit schwächern Stimmen die Begleitung.

Während des Singens einer solchen Melodie lasse er sie bei starken Orgelstimmen, mit Hinweglassung der Mittelstimmen, im Diskante recht deutlich hervortreten, spiele auch wohl den Baß unisono mit dem Diskante, oder wähle solche Harmonien und Tonschlüsse, die keine andere als die richtige Melodie zulassen.

§. 121. Hören nach dem Gesange der Gemeinde.

Der besonnene Organist höre immer auf das Singen der Gemeinde, damit er mit ihr gleichen Schritt halte und nicht die Orgeltöne der Singstimme voraneilen oder ihr nachkommen, wodurch Disharmonie entstehen würde. Ein tüch-

tiger Orgelspieler sagte einst: Ein Ohr für die Gemeinde und Eins für die Orgel. Singet die Gemeinde zu geschwind oder zu langsam, so darf sie nur mit Vorsicht aufgehalten oder fortgetrieben werden.

Beinahe in jeder Gemeinde hört man Abweichungen von der rechten Melodie; will der Organist nicht in Disharmonie mit dem Gesange kommen, so lasse er sie nicht unbeachtet. Entstellen sie den Charakter der Melodie nicht, so folge er darin der Gemeinde; denn sie sind zu tief eingewurzelt, als daß sie durch die Orgel allein davon abgebracht werden könnte: entfernen sie sich aber zu sehr von der wahren Melodie, so wende er auf der Orgel dieselben Mittel an, die eben für unbekannte Melodien vorgeschrieben wurden, um sie davon zu entwöhnen. Das wirksamste Mittel bleibt aber immer durch die Schuljugend und den Sängerchor die richtigen Melodien in die Kirche einzuführen.

§. 122. Veränderungen (Variationen) in Chorälen.

Es ist für den Organist höchst ermüdend und seine Geduld wird oft sehr gemißbraucht, wenn er bei einem langen Liede so oft ein und dieselbe Melodie wiederholen muß. Der geschickte Orgelspieler begegnet dieser Einförmigkeit durch zweckmäßige Veränderungen.

Veränderungen bei Choralmelodien beziehen sich, wie es sich von selbst versteht, durchaus nicht auf die Melodie, welche unverändert bleiben muß; eine mehrfache Veränderung erlauben aber die Bässe und Mittelstimmen.

Der Organist bedenke, daß Alles, auch das Beste, was er geben kann, wenn es die Aufmerksamkeit der Gemeinde zu sehr auf ihn wendet, die Andacht hindert, und gehe deshalb auch bei solchen Veränderungen mit Vorsicht zu Werke. Veränderungen in Chorälen erfordern aber auch einen geistvollen und geschickten Organisten; denn sie müssen

auch dem Geiste der Melodie und dem Inhalte des Liedes angemessen sein. Dem gewöhnlichen Organisten, der sich nicht auf den reinen Satz versteht, ist es nicht genug zu empfehlen, nicht von seinem Choralbuche abzuweichen.

Man findet in Orgelschulen oder auch eigends gedruckt, variirte Choräle; sie sind ein gutes Studium für den Organisten: ihre Bestimmung ist aber keinesweges, daß sie bei längern Liedern, wie sie da stehen, unbedingt gebraucht werden sollen.

Sechstes Capitel.

Die Choralbücher.

§. 123. Zweck und Nothwendigkeit guter Choralbücher.

Der Zweck der Choralbücher ist zunächst, dem Vorsänger oder Organisten die richtigen Melodien vor die Augen zu bringen und insbesondere letztern anzuleiten, überall zu denselben richtige und ausdrucksvolle Bässe und Mittelstimmen zu spielen.

Ihre Nothwendigkeit ergiebt sich schon aus dem angegebenen Zwecke; denn man darf so wenig den Sängern, als Organisten es zutrauen, daß sie alle vorkommende Melodien in ihrem Gedächtnisse treu aufbewahren und wieder geben, und gesetzt auch, sie hätten durch langjährige Uebung alle Melodien ihrem Gedächtnisse eingeprägt, so sind sie doch ohne Gebrauch eines Choralbuchs leicht eines Irrthums unterworfen, und wären sie selbst auch hievor gesichert, so ist es doch möglich, daß ein fehlerhaftes Singen der Gemeinde sie mit fortreißt und so in die Irre führt, daß sie endlich selbst die richtige Melodie darüber verlieren.

Jeder Vorsänger und Organist soll daher, der Sicherheit wegen, auch selbst bei bekannten Melodien, sein Cho-

ralbuch vor sich haben. Ganz unentbehrlich ist es aber bei unbekannten oder doch weniger bekannten Melodien.

Dem Organisten ist aber das Choralbuch noch nothwendiger, als dem Sänger; denn er soll außer der Melodie auch richtige Bässe, die dem Chorale erst seine Fülle und seinen Ausdruck geben, und richtige und angemessene Zwischenspiele spielen. Es ist aber nur Sache weniger vollendeter Meister, überall die rechte und zweckmäßige Harmonie zu jeder Melodie aus sich selber zu finden, die bei weiten überwiegende Mehrzahl der Organisten bedarf zu dem ausdrucksvollen Vortrage eines vollstimmigen Chorals eines Führers, und den meisten ist es anzurathen, sich auf keine Weise von der im Choralbuche vorgeschriebenen Harmonie zu entfernen, wenn sie dem Chorale nicht seine Würde, Kraft und Annehmlichkeit nehmen wollen.

§. 124. Eigenschaften guter Choralbücher.

Wir besitzen eine ziemlich beträchtliche Anzahl selbst guter Choralbücher, aber wenige vereinigen doch alle die Eigenschaften in sich, die man von ihnen zu fordern berechtigt ist, und es möchte keine geringe Aufgabe sein und die ganze Kraft eines tüchtigen Musikers, der mit gründlicher Kenntniß des Generalbasses ästhetischen Sinn und ein für wahre Gottesverehrung erwärmtes Gemüth in sich vereinigt, in Anspruch nehmen, ein solches Choralbuch, das allen gerechten und billigen Forderungen entspricht, zu liefern.

Die Eigenschaften, die jedes gute Choralbuch haben sollte, sind:

1) In einem allgemeinen Choralbuche sollte jede Melodie, so viel als möglich, in ihrer ursprünglichen Form rein und unverfälscht aufgenommen werden. Diese Forderung ist keine geringe, wenn man erwägt, wie schwer es ist, die authentische Melodie auszumitteln, da der Abweichungen so

unendlich viele sind und die alten Choralbücher, worin die Melodien in ihrer ursprünglichen Form gestanden haben, theils gänzlich verloren gegangen, theils so selten sind, daß es bei den größten Bemühungen darum kaum noch möglich ist, sie sich zu verschaffen. Die meisten Herausgeber von Choralbüchern haben die Melodien so gegeben, wie sie sie entweder in andern neuern Choralbüchern fanden, oder wie sie in ihren Gegenden gesungen wurden, ohne sich weiter darum zu bekümmern, ob dies auch wirklich die authentische Melodie sei. Kühnau hat in seinem Choralbuche hierauf am meisten aufmerksam gemacht und die Melodien in möglichster Authentie nebst einigen ihm bekannten Abweichungen gegeben, die noch um mehr als das Zehnfache hätten vermehrt werden können, wenn dies überhaupt zweckmäßig wäre. Seit ihm hat man sich mehr als früher bemüht, die am wahrscheinlichsten echten Melodien aus den ältesten Quellen und durch Vergleichungen aufzufinden und unter den verschiedenen Lesarten die für die rechte zu nehmen, die dem Geiste des Liedes, wozu die Melodie gesetzt wurde, am meisten entsprechend ist.

2) In jedem Choralbuche sollte jede Melodie unter ihrem richtigen und ursprünglichen Namen stehen. Jeder Componist einer Melodie hat sie zu einem bestimmten Liede gesetzt, sich bei Abfassung derselben durch die im Liede herrschende Empfindung leiten lassen und sie nach der Anfangszeile desselben genannt; dies ist der ursprüngliche und rechte Name der Melodie, der ihr immer bleiben muß, theils aus Achtung gegen den Componisten, der unter diesem Namen sein uns überliefertes Werk benannt wissen wollte, theils aber und besonders um allgemein unter demselben Namen überall dieselbe Melodie wieder zu finden. Es ist bekannt, welche Verwirrung in dieser Hinsicht in unsern Choralbüchern herrscht. Vergleicht man sie mit einander, so findet man eine und dieselbe Melodie unter ganz verschiedenen Namen, und unter

gleichen Namen oft ganz verschiedene Melodien, so daß man nicht weiß, welches denn nun wohl der rechte Name für sie ist. Der Grund hievon ist darin zu suchen, daß in den neuen Gesangbüchern die alten Gesänge, nach welchen die Melodien benannt waren, entweder ganz ausgelassen, oder in ihren Anfangsworten so verändert wurden, daß man sie kaum wieder erkennen konnte, und nun die Melodie nach einem andern neuern oder nach dem ganz veränderten Liede benannt wurde, und da man in jeder Provinz von Zeit zu Zeit neue Gesangbücher einführte, und mit den Ueberschriften der Melodien ohne genaue Kenntniß derselben meistens nach Willkühr verfuhr, die Choralbücher aber den provinziellen Gesangbüchern angepaßt wurden, so gingen alle jene Irrthümer in Hinsicht der Benennungen der Melodien in die Choralbücher über. Es sollte daher billig in jedem provinziellen Choralbuche neben dem oder den gebräuchlichen Namen die richtige Benennung der Melodie als Hauptüberschrift beigesetzt sein.

§. 125. Fortsetzung.

3) Das Choralbuch muß vollständig sein. Vollständigkeit ist ein relativer Begriff und von den Grenzen abhängig, die sich der Herausgeber eines Choralbuchs steckt. Ein allgemeines vollständiges Choralbuch, d. h. ein solches, welches alle seit der Reformation in Gebrauch gekommenen oder in gegenwärtiger Zeit gebräuchlichen Melodien der evangelischen Kirche deutscher Zunge umfaßte, besitzen wir noch nicht; dahingegen viele Choralbücher, die die Melodien bestimmter in einzelnen Provinzen eingeführter Gesangbücher enthalten. Vollständig ist aber dann ein solches Choralbuch, wenn es alle Melodien enthält, die in den Gesangbüchern, zu welchen es bestimmt ist, stehen.

4) Den Chorälen müssen zwar einfache, aber kraftvolle, dem Geiste der Melodie entsprechende Bässe untergelegt sein.

Einfach ist der Baß, wenn er einen gewissen leichten, fließenden und natürlichen, kraftvoll aber, wenn er bei Abwechselung verschiedener Grundharmonien einen ernsten und nachdrücklichen Gang hat. Die Bässe sollen dem Geiste der Melodie entsprechen. Selten herrscht in einem Liede durch alle Strophen dieselbe Empfindung, und in andern Liedern, die einer bestimmten Melodie untergelegt sind, ist oft eine ganz andere Empfindung vorherrschend, als in dem Urliede, wozu die Melodie eigentlich gesetzt wurde. Um diese verschiedenen Empfindungen in den Liedern derselben Melodie auszudrücken, wählt man diesen Empfindungen analoge, verschiedene Bässe und Harmonien. Es könnte hieraus gefolgert werden, daß fast zu jeder Strophe eines Liedes, des verschiedenen Ausdrucks wegen, andere Bässe gewählt werden müssen, das Choralbuch aber zu jeder Melodie immer nur Einen Baß geben kann, so kann man an den Herausgeber eines Choralbuchs in dieser Hinsicht weiter keine Forderung machen, als daß die Harmonie der herrschenden Empfindung des Urliedes, d. h. desjenigen Liedes, wozu die Melodie ursprünglich gesetzt ist, entspreche, derselben aber in keinem Theile widerspreche.

5) Die Harmonien müssen rein und zweckmäßig sein. Rein ist die Harmonie, wenn die Regeln des Generalbasses genau befolgt sind; zweckmäßig, wenn die Verbindung der Akkorde dem Charakter der Melodie angemessen ist.

6) Ob es vorzuziehen ist, wenn die Mittelstimmen in einem Choralbuche ausgeschrieben oder mit Ziffern bezeichnet sind, hängt von den individuellen Umständen desjenigen ab, der es gebraucht. In der Regel verdienen die bezifferten Bässe für alle die, die, durch sie geleitet, die richtigen Zwischenstimmen finden können, den Vorzug, weil die ausgesetzten Stimmen nicht so leicht zu übersehen sind und daher leichter verwirren.

7) Die Ordnung, in welcher die Melodien in einem Choralbuche aufgestellt sind, kann verschieden sein.

a) Die allgemeinste ist die alphabetische Ordnung, sie hat den Vorzug einer leichtern Auffindbarkeit der Melodien.

b) Ein solches Choralbuch für die Orgel, worin die Choräle nach den kirchlichen Festtagen und nach dem Ausdruck ihrer verschiedenen Empfindungen zusammengestellt wären, wie es Natorp für die Sänger veranstaltet hat, besitzen wir nicht. Es würde den Vorzug haben, daß weniger geschickte Organisten auf den Geist der Melodien eher und leichter aufmerksam würden.

c) Die Melodien könnten auch hinsichtlich ihres Metrums geordnet werden, so daß alle, die gleiches Metrum haben, zusammengestellt würden; dies würde den Vorzug haben, daß man unter Melodien desselben Metrums die zu einem Liede passendste am leichtesten wählen könnte.

§. 126. Literatur der Choralbücher.

Wenn es auch nicht in meiner Absicht liegt, ein vollständiges Verzeichniß der, von der Zeit der Reformation an, erschienenen Choralbücher zu geben, so will ich doch wenigstens, in einer allgemeinen Uebersicht der Choralbuchsliteratur aus den ersten Jahrhunderten derselben, die Namen der Männer anführen, die sich durch Herausgabe neuer Bücher der Art um den Kirchengesang verdient gemacht haben; dahingegen aus der neuern Zeit ein vollständigeres Verzeichniß der erschienenen Choralbücher liefern, um die Wahl darunter einigermaßen zu erleichtern. In den nächsten Zeiten nach der Reformation dienten die Gesangbücher zugleich als Choralbücher, indem den Liedern gleich ihre Melodien ein- oder mehrstimmig übergesetzt waren. Die ältesten und noch zu Luthers Lebzeiten erschienenen Bücher dieser Art waren, das im Jahre 1544 von Joh. Walther herausgegebene: Wit-

tenbergisch deudsch geistlich Gesangbüchlein mit 4 und 5 Stimmen, und die in demselben Jahre von Rhaw in Wittenberg besorgte Herausgabe von 123 neuen deutschen Kirchengesängen mit 4 und 5 Stimmen. Die zu der Zeit vorhandenen bessern, aber größtentheils lateinischen Kirchengesänge mit ihren Melodien sammelte 1553 Lucas Lossius in seiner Psalmodia und Franz Eler 1588 in der Cantica sacra. 1569 erschienen von Joachim v. Burck: Cantiones sacrae 4 vocum, und 1594 von demselben 30 geistliche Lieder mit ihren Melodien. 1569 gab auch Bartholomäus Gesius deutsche geistliche Lieder mit 4 Stimmen und 1600 eine Psalmodia choralis heraus. 1596 erschien von Sethus Calvisius: Harmonia cantionum etc.; 1597 von Joh. Eccard 2 Theile 5 stimmige geistliche Lieder. Von Hans Leo Hasler 1608: Kirchengesänge ꝛc. und in demselben Jahre vom M. Gotth. Erythräus: Dr. M. Luthers und andrer gottesfürchtiger Männerr Psalmen ꝛc. 1604 von Melchior Vulpius 81 theils 4-, theils 5 stimmige Choräle (eine vermehrte Ausgabe davon 1609). 1609 gab auch Michael Prätorius 134 geistliche Lieder und Psalmen und 1610: Musae Sioniae teutscher geistlicher Psalmen und Lieder heraus. Von Hieronymus Prätorius erschien 1620: Dr. Luthers und andrer Lehrer Gesänge mit Melodeyen; 1627 Joh. Herrmann Scheins Cantional; 1631 Melchior Francks Psalmodia sacra. Joh. Crüger gab um 1660 ein Gesangbuch mit Noten heraus, Praxis Pietatis melica genannt; 1676 C. M. Schütz ein geistreiches Gesangbuch mit Melodien, und 1682 Gottfr. Vopelius ein Gesangbuch in 4, 5 bis 6 Stimmen. 1692 erschien ein Choralgesangbuch von Daniel Speer und 1715 ein ähnliches von J. S. Heimbrodt. An diese reihet sich noch das 1771 von G. A. Franken herausgegebene Freilinghausensche geistreiche Gesangbuch an.

Man fing an, die Melodienbücher von den kirchlichen Gesangbüchern zu sondern, und so entstanden im 18ten Jahrhunderte allgemach die Choralbücher ohne Text. Solche erschienen 1711 von Joh. Georg Christian Störl; 1715 von Christian Friedr. Witt; 1719 von Joh. Michael Müller; 1730 von Georg Philipp Talemann; 1731 von Cornelius Heinrich Dretzel; 1738 von Joh. Balthasar König; 1739 von Heinr. Nicolaus Gerber; 1747 von G. Reimann; 1755 von J. Balthasar Rein; 1762 von Georg Nicolaus Fischer; 1765 von J. Georg Nicolai; 1771 von Joh. Becker; 1782 von Franz Otto; 1785 von Ernst Friedrich Rösler; 1785 von Joh. Friedr. Deles und in derselben Zeit von August Blüher und Gottfried August Homilius.

§. 127. Fortsetzung.

Bach, Joh. Sebastian, vierstimmige Choralgesänge, auf 2 Systeme zusammengezogen und herausgegeben von Carl Phil. Em. Bach. Berlin 1r Thl. 1765. 2r Thl. 1769. (Enthalten zusammen 400 Choräle). Im Jahre 1784 kam der 1ste, 1785 der 2te und 1786 der 3te Theil der 2ten Auflage verbessert heraus.

Ist wegen seiner kunstreichen Harmonien weniger für den beständigen Gebrauch in der Kirche geeignet, als zum Studium der Harmonie.

Vollständiges, reines und unverfälschtes Choralmelodienbuch zum Gebrauch der vorzüglichsten protestantischen Gesangbücher in Deutschland, mit Joh. Kittels harmonischer Begleitung, gefertigt von Joh. Peter Weimar, Cantor an der Kaufmannskirche und Musikdirektor beider Gymnasien in Erfurt. Neue Aufl. 1812. 4. 2 Thlr. 16 gr.

Hat neben manchem Fehlerhaften eine sehr reichhaltige Harmonie.

Bierling, J. G., Choralbuch auf 4 Stimmen, zum Gebrauch bei dem öffentlichen und Privatgottesdienste, nebst einer Vorrede und kurzem Vorbericht mit einem Haupt- und Melodienregister. Cassel 1789.

Zeichnet sich durch Richtigkeit des Satzes aus. Angehängt ist eine kurze Anleitung zum Generalbaß, 13 S. Text und 11 S. Notenbeispiele. Es hat, außer den für Cantoren und Organisten sehr unterrichtenden beiden Vorreden vom Inspektor Holzapfel und dem Verfasser, noch ein doppeltes Register. Das erste zeigt die dem Inhalte eines Liedes angemessenste Melodie an, das 2te, ob eine Melodie fröhliche oder traurige Empfindungen ausdrückt.

Hiller, J. A., allgemeines Choralbuch für Kirchen und Schulen. Leipz. 2te Aufl. 1803. 3 Thlr. 16 gr.

Zeichnet sich vor allen durch verständliche, einfache und leichte Bässe und Harmonien aus, vorzüglich durch den leichten Gang der Mittelstimmen für Singechöre. Hierzu: Nachtrag zum allgemeinen Choral-Melodienbuche für Kirchen und Schulen, zur Beförderung des Choralstudiums. Leipz. 1794. quer Fol. 36 S. 1ste Abth. Anmerkungen über das Choralbuch überhaupt. 2te Nützliche Anmerkungen für den Orgelspieler. 3te Nöthige Erinnerungen für den Sänger. 4te Ueber die alten Tonarten und deren Gebrauch. 5te Verzeichniß der besten und brauchbarsten Compositionen für die Orgel. 6te Ueber die Zwischenspiele, mit praktischen Erläuterungen. 7te Ueber die Vorspiele, mit praktischen Exempeln. 8te Nachgebrachte Melodien, an der Zahl 11.

Vollständige Sammlung theils ganz neu componirter, theils verbesserter vierstimmiger Choralmelodien, für das neue Wirtembergische Landgesangbuch. Zum Orgelspielen und Vorsingen in allen vaterländischen Kirchen und Schulen ausschließend verordnet. Nebst einer zweckmäßigen Einleitung, in 10 Rubriken eingetheiltem Register und einem mit diesem

Werke verbundenen Anhange, herausgegeben von Christmann und Knecht. Stuttgart 1799. 20 S. Einl., 318 Melodien und Register, in längl. 4.

Böttners Choralbuch zu den Hannöverischen und Lüneburgischen Gesangbüchern. Herausgegeben von P. Trefurt. Hannover 1800. Neue Auflage von Wegener. Hannover 1818. 1 Thlr. 12 gr.

Der Satz ist zwar nicht überall streng richtig; es ist aber, wegen der einfachen Bässe und Harmonien, zum allgemeinen Gebrauche empfehlungswerth.

Kittel, Joh. Christian, neues Choralbuch, 200 theils bezifferte, theils vierstimmig ausgesetzte Choräle, desgleichen kleine Vorspiele enthaltend. Altona. Fol. 1803. 5 Thlr.

List, C., Choralbuch, vierstimmig für die Orgel eingerichtet und mit zweckmäßigen Vor- und Zwischenspielen versehen. Offenbach 1808. 1 Thlr. 8 gr.

Leicht spielbar gesetzt.

Choralbuch für die Gesangbücher der reformirten Gemeinden im Fürstenthume Lippe, herausgegeben von A. H. Pustkuchen, Cantor zu Detmold. Auf Kosten des Herausgebers. Rinteln 1810. 2 Thlr.

Die mehrsten Choräle sind recht gut gewählt und auch für minder geübte Organisten und pedallose Orgeln zweckmäßig beziffert.

Umbreit, K. G., allgemeines vierstimmiges Choralbuch für die protestantische Kirche, herausgegeben von R. Z. Becker. Gotha 1811. 4 Thlr.

Ist sehr vortrefflich vierstimmig gesetzt. Die Melodien sind größtentheils so gegeben, wie sie in Thüringen und den angränzenden Ländern gesungen werden.

Franz, K. W., Choralbuch, enthaltend die bekanntesten und vorzüglichsten Choräle der protestantischen Kirche

Deutschlands, mit reinen Melodien und reinen überall ausgeschriebenen Harmonien. Zur Begründung eines würdevollen harmonischen Kirchengesanges und zur Beförderung häuslicher Erbauung eingerichtet. Quer 4. Halberstadt 1811. 1 Thlr. 6 gr. Herabgesetzter Preis 16 gr.

Sehr richtig gesetzt.

Rink, C. H., neues Choralbuch für das Großherzogthum Hessen. Darmstadt 1814. 2 Thlr.

Vierstimmig in der engen Harmonie sehr korrekt gesetzt. Hat bei schwierigen Uebergängen einfache Zwischenspiele und ist besonders für mindergeübte Orgelspieler und auf kleinern mit keinem Pedale versehenen Orgeln sehr brauchbar.

Werner, J. G., Choralbuch zu den neuen sächsischen Gesangbüchern, vierstimmig für die Orgel ausgesetzt, nebst Vor- und Zwischenspielen. Leipz. 1815. 6 Thlr.

Die Zwischenspiele sind zum Theil nicht einfach genug.

Kallenbach, G. E. G., vierstimmiges, mit Zwischenspielen versehenes Choralbuch. Magdeb. 2te Aufl. 1819. 2 Thlr. 16 gr.

Hat 129 Choralmelodien, eine Composition des Vater-Unsers und der Worte der Einsetzung und ein Verzeichniß der Componisten der Melodien. Die Choräle sind in der weiten Harmonie gesetzt; die Zwischenspiele in der 2ten Aufl. kürzer und einfacher, als in der ersten.

Schicht, J. G., allgemeines Choralbuch für Kirchen, Schulen, Gesangvereine, Orgel- und Pianofortespieler vierstimmig gesetzt. 3 Thle. Leipz. 1819. 8 Thlr.

Der 1ste Theil enthält die sämmtlichen Melodien für die Königlich-Sächsischen, der 2te und 3te Theil die für die übrigen Lande deutscher Zunge, im Ganzen an der Zahl 1285 Melodien. 306 darunter sind von dem Herausgeber selbst neu componirt. Der Satz ist sehr korrekt.

Alte und neue Choralgesänge, vierstimmig ausgesetzt von J. C. Kühnau. 2te Aufl. herausgegeben von J. F. W. Kühnau. Berl. 1817. 2 Thlr. 6 gr.

Mit der strengsten Richtigkeit gesetzt. Auf die Darstellung der rechten Lesart in den Melodien ist viel Fleiß verwendet. Bei den meisten Melodien sind auch die Componisten angegeben.

Knecht, H., Choralbuch zu dem Gesangbuche für die protestantische Gesammtgemeinde des Königreichs Baiern, enthaltend 192 theils alte, theils neue vierstimmige Melodien nebst einem Anhange. Sulzbach 1820. 3 Thlr.

Gründlicher, reinharmonischer Satz, vierstimmig in getheilter Harmonie.

Choralmelodien der evangelischen Kirchengemeinden, vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen von Mich. Gotthardt Fischer, Concertmeister, Musiklehrer am Seminar und Organist an der Predigerkirche zu Erfurt. 2 Abtheilungen. Gotha 1821. 8 Thlr.

Enthält die in der Preußischen Provinz Sachsen gebräuchlichen Melodien des Dresdener, Erfurter, Magdeburger, Merseburger, Mühlhäuser und Nordhäuser Gesangbuchs. Ist von hohem Werthe. Die Vorspiele erfordern geübte Orgelspieler. Bässe und Harmonien sind rein und ungekünstelt.

Gebhardi, L. E., evangelisches Choralbuch. Leipz. 1825. 2 Thlr. 16 gr. Herabgesetzter Preis 2 Thlr.

Evangelisches Choralmelodienbuch in enger Harmonie, mit kurzen und leichten Vor- und Zwischenspielen von K. Gläser. Essen 1826. 3 Thlr.

Enthält 140 Choräle.

Klippstein, G. G., Rath- und Hülfsbuch für Organisten und solche, die es werden wollen. Zugleich zum

Gebrauch in Seminarien. Enthaltend: 180 eingeführte Choralgesänge, besonders älterer Componisten, mit zehntausend Zwischenspielen nach dem reinen Satze, in Imitationen und Fugen Thematen, aus der Melodie selbst geschöpft. Breslau 1826. 3 Thlr.

Rink, C. H., B. C. L. Natorp und F. Keßler, Choralbuch für evangelische Kirchen. Essen. gr. 4. 1826. 2te Aufl. 1829 u. 1836.

Vierstimmig ausgesetzt, mit Vor- und Zwischenspielen versehen.

Vierstimmiges Choralbuch für Orgel- und Klavierspieler, oder Melodien zu den sämmtlichen Liedern des öffentlichen Gesangbuchs der evangelischen Kirche in Wirtemberg, nebst einer Auswahl von den beliebtesten ältern Kirchen-Melodien, von Vor- und Nachspielen, und einer Belehrung über Einrichtung und Behandlung der Orgel. Auf höhern Befehl herausgegeben von Kocher, Silcher und Frech. 1828. 3 Thlr. 15 gr.

Einhundert neun und sechzig Choralmelodien nach Böttner, mit Harmonien begleitet, in welchen zur Beförderung des mehrstimmigen Gesanges die Mittelstimmen sehr leicht gesetzt sind, nebst einem Anhange, die beim gewöhnlichen Gottesdienste gebräuchlichen Antiphonien für Prediger und Gemeinden enthaltend, von J. A. G. Heinroth, Doctor und Director der Musik in Göttingen. Göttingen 1829. gr. 4.

Quirsfeld, Joh., geistlicher Harfenklang auf zehn Saiten in einem vollständigen Gesangbuche, darinnen über 1000 Lieder zu finden, nebst ihren gewöhnlichen Melodeyen rc. Leipz. 1679.

Vettern, Daniel, Organist zu St. Nicolai in Leipzig rc. Musikalische Kirchen- und Haus-Ergötzlichkeit, be-

stehend in den gewöhnlichen geistlichen Liedern, so durchs ganze Jahr bei öffentlichem Gottesdienst gesungen werden 2c. Leipz. 1709.

Bronner, Georg, das von E. E. und Hochweisen Rath der Stadt Hamburg privilegirte und vollkommne musikalische Choralbuch 2c. Hamburg 1715.

Klein, Joh. Jos., neues vollständiges Choralbuch zu dem Gebrauch bei Gottesdiensten. Rudolstadt 1785.

Naue, allgemeines evangelisches Choralbuch in Melodien, größtentheils aus den Urquellen berichtet, mit vierstimmigen Harmonien. Halle 1829.

Becker, C. Ferd., Sammlung von Chorälen aus dem 16 — 17. Jahrhundert, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen herausgegeben. Leipz. 1831.

Auszug aus dem bisher in den evangelischen Brüder-Gemeinden gebräuchlichen Choralbuche, mit ausgeschriebenen Stimmen der Choralmelodien (von C. G. Hüffel). Leipzig 1831.

Frantz, C. W., Sechs und neunzig alte und unbekannte Choralmelodien mit Bemerkungen, ein Beitrag zur Verbesserung des Kirchengesanges 2c. Quedlinburg u. Leipzig 1831.

Müller, Cant. W. And., 25 der gewöhnlichen Choralmelodien mit beziffertem Basse, und jede Strophe derselben mit 3 verschiedenen zweckmäßigen Zwischenspielen versehen, zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste 2c. Meissen 1831.

Choralbuch. Basel 1832. (8 Bog. gr. quer 4. 1½ Thlr.).

Marx, Prof. Dr. Ad. Bernh., evangelisches Choral- und Orgelbuch. 235 Choräle mit Vorspielen, zunächst in Bezug auf das neue Berliner Gesangbuch. qu. Fol. (70 Bog.). Berlin 1832. 4 Thlr.

Hering, M., vollständiges Choralbuch oder Sammlung von Choralmelodien, zunächst für Zittau und die Umgegend. Neue Aufl. Leipz. 1833. (6½ Bog. gr. 8. 9 gr.).

Zschiesche, Musiklehrer H. A., Choralbuch mit Zwischenspielen. Mit besonderer Rücksicht auf das Niederlausitz'sche und neue Berliner Gesangbuch bearbeitet. Guben u. Cottbus. 1834. 3 Thlr. (25¼ Bog. qu. gr. 4.).

Geisler, Carl, allgemeines und vollständiges Choralbuch in 340 Melodien mit einfacher und gemeiner Signatur der Bässe nach Fischer, Hiller, Rink, Schicht, Schneider bearbeitet, alphabetisch geordnet ꝛc. Meißen. 1835. 1836.

Müller, Rector P., 50 auserlesene Choräle für die Orgel, mit Vor- und Zwischenspielen und zum vierstimmigen Gesange eingerichtet. qu. gr. 4. (7½ Bog.). Darmstadt 1835. 1 Thlr.

Allgemeines Choralbuch für evangelische Kirchen und Schulen, mit besonderer Berücksichtigung der Provinz Schlesien und der Lausitz. Herausgegeben von J. C. G. Nitsche. Berlin 1835.

Bauriegel, Joh. Christ., vollständiges Choralbuch für das Dresdner Gesangbuch, aber auch für die übrigen sächsischen Gesangbücher bearbeitet, vierstimmig in zerstreuter Harmonie gesetzt, mit Zwischenspielen versehen ꝛc. Lpz. 1835.

Bach, Musikdirector und Organist Aug. Wilh., Choralbuch, die gebräuchlichsten Melodien, mit kurzen und leichten Zwischenspielen enthaltend. (Ein Auszug aus dem früher erschienenen größern und vollständ. Choralbuche desselben Verfassers). Berlin 1836. 1 Thlr. (9 Bog.).

Wich, Organist A., Choralbuch, zum Gebrauche in protestant. Kirchen, Schulen und Familien, besonders in Baiern, dann zum Studium für Choralspiel Beflissene bearbeitet, die Choräle metrisch geordnet und mit Zwischenspielen versehen. Rothenburg a. d. Tauber 1836. 2 Thlr. 6 gr. (18 Bog.).

Rinck, Ch. H., dreißig Choräle mit Präludien und Zwischenspielen. Ein Nachtrag zu dem Choralbuche für die evang. Kirchen von Natorp, Keßler und Rinck. Essen. 1 Thlr.

Siebentes Capitel.

Die Zwischenspiele.

§. 128. Begriff.

Zwischenspiele nennt man die willkührlichen Zusätze zu den Chorälen, die die Lücke zwischen den Zeilen des Liedes ausfüllen. Sie sind keine wesentlichen Bestandtheile eines Chorals: sie können, ohne daß er an Kraft und Schönheit verliert, füglich wegbleiben, und manche tüchtige Organisten enthalten sich ihrer ganz, weil sie Gründe ihrer Entbehrlichkeit zu haben glauben. (So zweck- und sinnwidrig sind sie indessen wohl nicht, als sie G. Weber in der Cäcilia Bd. IV. S. 153. macht).

Die Zwischenspiele sind um so mehr willkührliche Zusätze, da ihre Bildung und Anwendung ganz und gar der Erfindungskraft und dem ästhetischen Geschmacke eines jeden Organisten überlassen bleiben muß, indem in keinem Falle zu jeder Melodie unter allen Bedingungen passende Zwischenspiele vorgeschrieben werden können, und eine allgemeine Anweisung die Bildung und Anwendung derselben, doch zuletzt immer ebenfalls der eigenen Beurtheilung des Organisten überlassen muß. Dieserhalb ist es, besonders für angehende und ungeübte Organisten, eine schwierige Aufgabe, zu jeder Zeile eines Chorals, sowohl der Kunst, als dem Inhalte des Liedes entsprechende Zwischenspiele zu bilden; weil dies nicht nur viele musikalische Kunstfertigkeit und Erfindungsgabe, als auch ein richtiges Gefühl und einen sehr geläuterten Geschmack erfordert.

§. 129. Zweck der Zwischenspiele.

Der Zweck der Zwischenspiele ist verschieden.

1) Sie sollen die Lücken zwischen den Zeilen ausfüllen. Der langsame Gang des Choralgesangs macht Ruhepunkte zur Erholung nöthig, und um die, eben daher entstehenden Lücken auszufüllen, sind die Zwischenspiele Sitte geworden, indeß der Sänger, besonders der langsam lesende, den im Liede liegenden Gedanken fester fassen und zum Gesang der folgenden Zeile auch seine Brust mehr vorbereiten kann. Sie sind folglich in dieser Hinsicht willkommner, als das Absetzen oder das Forttönen eines Tons oder Akkords, welches beides überdies unangenehm empfunden werden müßte.

2) Sie sollen aus dem letzten Akkorde des Ruhepunktes in den Melodieton und Anfangsakkord der folgenden Zeile hinleiten. Ist die Melodie unbekannt, so ist diese Fortleitung nicht nur rathsam, sondern auch nothwendig; sie dient aber auch zur Erleichterung, wenn die Melodie bekannt ist.

3) Der wichtigste, aber auch am schwersten zu erreichende Zweck der Zwischenspiele ist der, die Empfindung, welche in den Zeilen des Liedes herrscht, zwischen welchen gespielet wird, auszudrücken, zu erhöhen und dem Sänger zur Anschauung zu bringen. Wie der Organist überhaupt durch seine Begleitung die Empfindung für das, was gesungen wird, theils anregen, theils unterhalten und wo möglich heben soll: so soll er dieses auch besonders durch die Zwischenspiele. In diesem Punkte mögen freilich wohl die meisten Fehler vorfallen; weil nicht nur ein richtiges Gefühl, sondern auch ein gebildeter Geschmack und eine unausgesetzte Aufmerksamkeit auf den Inhalt des Liedes, zur Produktion solcher musikalischer Gedanken, die dem Liedertexte entsprechen, erforderlich sind.

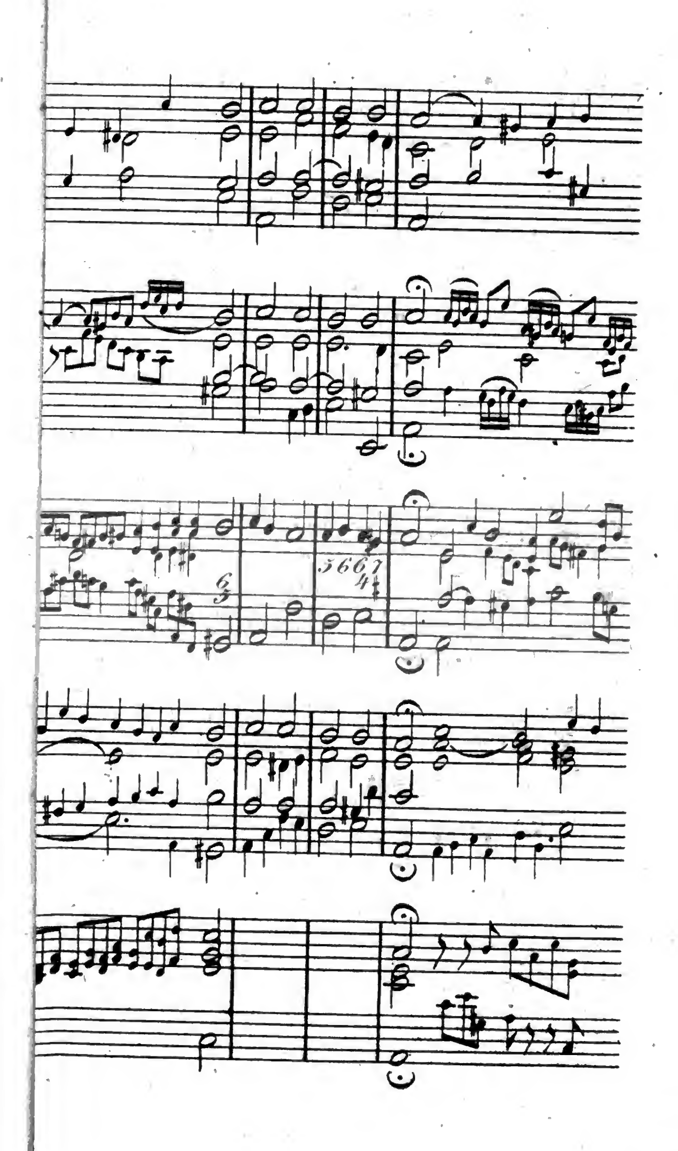
§. 130. Eigenschaften der Zwischenspiele.
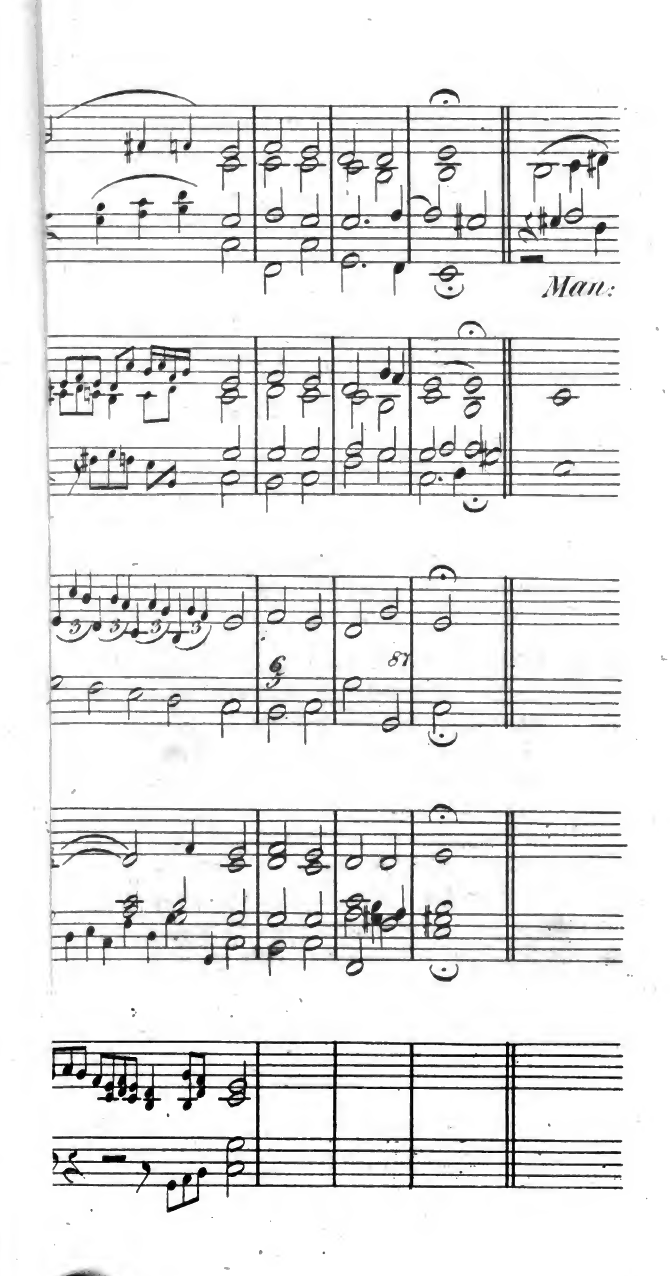
Wenn die Zwischenspiele ihren Zweck erfüllen und nicht störend in den Gesang der Gemeinde eingreifen sollen, so muß man folgende Forderungen an sie machen:

1) Sie müssen einfach sein. Einfachheit ist das Hauptunterscheidungszeichen des Chorals; sie wird aber aufgehoben, wenn der Orgelspieler bei den Zwischenspielen keine andere Absicht hat, als die Fertigkeit seiner Finger und Füße, durch allerlei chromatische Läufe, zu zeigen, und durch ein buntes Gewühl von Tönen, durch verworrene Harmonien, schwerfällige Modulationen und durch ein die Andacht störendes Getöse u. dergl. m., sich den Anstrich eines mit allen Geheimnissen der Harmonie bekannten und gelehrten Tonkünstlers zu geben.

2) Sie müssen voll Ausdruck und Würde sein. Jedes Lied mit seiner Melodie erfordert bekanntlich seinem Inhalte und Geiste nach, auch seinen eigenen Ausdruck, und derselbe Ausdruck muß auch in den Zwischenspielen herrschen. Die Kirche erfordert überhaupt einen ernsten, einfachen, würdevollen und feierlichen Styl; alles Ueppige, Muthwillige und Tändelnde verschmähet sie. Es ist also wahrer Unfug, wenn in dem Zwischenspiele üppige Passagen, muthwillige Läufe, tändelnde Triolen und Gänge, welche den Concerten und der Theatermusik abgeborgt sind, angebracht werden. Diese bringen einen Zwiespalt der Empfindungen hervor; sie versetzen den Sänger und Zuhörer in die Erlustigungen der Welt, während die feierliche Melodie sie der Welt entrückt und zum Himmel erhebt. Es ist Unfug, wenn unwissende oder leichtsinnige Organisten immer dieselben auswendig gelernten Zwischenspiele ableiern; wenn sie bei Bußliedern jauchzen und in einem Hallelujah klagen; wenn sie durch unpassende und störende, dem Gesange oft ganz widerstrebende Zwischenspiele, die vortrefflichsten Lieder

zu §. 130.




Man:

und Melodien um ihren Charakter bringen, und dem Eindrucke hinderlich sind, welchen sie sonst machen würden. Auch der geschickte Organist lasse sich nie verleiten, die Andacht störende und oft lächerliche Wort- oder Sachmalereien anzubringen.

Wenn der Orgelspieler richtig fühlt, seinen Verstand braucht und Geschicklichkeit hat, seine Zwischenspiele dem Texte anzupassen, so wird die Würde des Choralgesanges gewiß durch sie nicht nur nichts verlieren, sondern zuverlässig gewinnen, und die Erbauung der Gemeinde befördert werden. Der an Erfindung ärmere, aber doch rechtliche Organist wird wenigstens bei seinen Zwischenspielen im Allgemeinen den Inhalt der Lieder und ihren kirchlichen Zweck in Erwägung ziehen, und sie z. B. bei Liedern des fröhlichen Weihnachtsfestes anders, wie in denen der ernsten Fastenzeit oder des triumphirenden Ostergesanges einrichten. Es kömmt hiebei alles auf Geist und Sinn an.

Wer dem, was zu einem guten Zwischenspiele erfordert wird, Genüge leisten will, muß das Lied, welches gesungen wird, entweder auswendig wissen, oder das Gesangbuch vor sich haben und jede Zeile nachlesen, um nach dem Inhalte sowohl die Harmonie, als auch das Zwischenspiel einrichten zu können.

§. 131. Fortsetzung.

Die Zwischenspiele müssen 3) von gleichmäßiger Länge sein. Der gewöhnlichste Fehler selbst der passendsten Zwischenspiele, der sich auch in den meisten Choralbüchern mit Zwischenspielen, z. B. in dem von Klippstein findet, ist, daß sie zu lang sind. Man hört und findet solche, die eben so lang sind, wie ein ganzer Satz der Melodie. Der Gesang bekömmt dadurch etwas Schleppendes,

Gedehntes und Langweiliges. Die Gemeinde wird im Singen aufgehalten und an einen phlegmatischen Vortrag gewöhnt. Sie muß zu lange pausiren; sie muß während des Pausirens lauschen, wann es dem Organisten beliebt, sie weiter singen zu lassen; indem sie so lange lauscht und wartet, wird ihre Aufmerksamkeit abgespannt: darum verfehlt sie dann den rechten Augenblick, da sie einfallen sollte, und der eine stimmt früher, der andere später an.

Damit keine zu große Ungleichheit in der so nothwendig gleichförmigen Bewegung des Chorals entstehe, müssen die Zwischenspiele in der Regel von gleicher Länge sein. Ein verständiger Organist wird jedoch überlegen, daß die Lücken bei den Ruhepunkten von ungleicher Länge sein müssen; daß er folglich bei einem Einschnitte nicht so viel einschalten darf, wie bei einem Abschnitte. Je nachdem die Zeilen lang oder kurz, die Strophe geendigt ist oder nicht, wird er die Zwischenspiele bald verlängern, bald abkürzen. Durch Uebung lernt er, mit dem Gesangbuche vor Augen, das Maaß kennen, in welchem die Gemeinde singt, oder besser, er lernt dies geschickt angeben und darauf hinleiten. In allen Fällen muß die Gemeinde angeleitet werden, mit ihrem Gesange nicht eher einzufallen, bis das Zwischenspiel geendigt ist; ihr Anfang der folgenden Zeile muß mit der Orgel genau zusammentreffen, wobei sie durch den Eintritt des tiefen Baßtons geleitet wird. Es ist daher nothwendig, während des Zwischenspiels den Fuß vom Pedale zu heben, weil die Gemeinde das Fortklingen des Pedals gemeiniglich als ein noch fortdauerndes Aushalten des Tones, wobei eingehalten wird, betrachtet; so wie sie, wenn das Pedal, während des Zwischenspiels schweigt, den neuen folgenden Ton, welchen es angiebt, als ein Zeichen ansiehet, daß auch die neue Zeile im Verse anhebt. Gründet sich ja das Zwischenspiel auf eine Baßnote als Grundton, der dabei gehört werden muß, so thut man in diesem Falle am besten, daß man diese Baß-

note, wenn es möglich ist, nur ganz schwach auf dem Manuale angiebt.

§. 132. Besondere Bemerkungen zur Einrichtung der Zwischenspiele.

1) So angepaßt auch die in manchen Choralbüchern befindlichen Zwischenspiele dem Geiste der Melodie sein mögen, so ist es doch unmöglich, sie immer auch dem besondern Ausdrucke der Lieder, die zu dieser Melodie gesungen werden, angemessen einzurichten: ihre Anzahl würde vor jeder Zeile zu groß und die Auswahl für den Organisten zu schwierig werden müssen. Wenigen Werth zum augenblicklichen Gebrauch für den Organisten haben in Absicht der Zwischenspiele deshalb die Choralbücher, die vor jeder Zeile nur Ein Zwischenspiel geben: weil die größte Einförmigkeit daraus entstehen würde, wenn er immer dieselben Zwischenspiele zu allen Melodien und allen Liedern die dazu gesungen werden, gebrauchen wollte. Eine Auswahl unter mehrern Zwischenspielen verstattet das von Klippstein herausgegebene Rath- und Hülfsbuch; manche sind nur zu lang und manche nicht einfach genug. Als Muster sind solche gegebene Zwischenspiele dem Organisten zum eigenen Studio und zur Nachbildung sehr zu empfehlen, nicht aber zum unbedingten Gebrauche.

2) Weniger geschickte und gebildete Organisten thun wohl, wenn sie den Anfangston der folgenden Zeile, ohne alles Zwischenspiel, bloß angeben, oder doch nur mit einigen Zwischentönen darauf hinleiten; sie kommen dabei nicht in Gefahr, den Choralgesang zu verderben. Möchte nur der eitle Dünkel nicht so Manchen verleiten, gerade bei den Zwischenspielen seine ganze Kunst zeigen zu wollen. Ein solcher hat wahrlich nicht das Wesen, den Geist und die hohe Würde des Kirchengesanges aufgefaßt; der in seinem Dünkel sich vermißt, seine armselige Kenntniß der wahren Kirchenmusik, deren Tiefe und

Umfang er kaum ahnet, mit buntem Gemisch von Tönen, wie sie ihm ohne Sinn und Geist gerade in die Finger fallen, zu verdecken sucht. Dem Verständigen bleibt sein Urtheil über ihn nicht zweifelhaft, dem Unverständigen und Ungebildeten, welchem er vielleicht gefällt, meistens aber doch gleichgültig bleibt, spielt er indeß alle Andacht aus der Seele.

3) Ob Zwischenspiele ein = oder mehrstimmig ausgeführt werden sollen, kömmt auf Umstände an. In der Regel ist das mehrstimmige Zwischenspiel, jedoch in enger Harmonie und ohne tiefe Baßtöne, vorzuziehen, weil der Abstand zwischen der vollen Begleitung des Chorals und dem Zwischenspiele nicht so groß ist. Das einstimmige Zwischenspiel ist anzuwenden: wenn die Gemeinde mit der folgenden Zeile zu früh einfällt, sie wird dann durch den zu großen Abstand allgemach gewöhnt, mit der vollen Orgel zugleich einzufallen; wenn der Inhalt des Liedes es erfordert, oder wenn der Organist nicht fähig genug ist, ein richtiges mehrstimmiges Zwischenspiel zu bilden.

4) Auf Orgeln mit mehr als Einem Manuale wird es von guter Wirkung sein, wenn das Zwischenspiel auf dem zweiten Manuale mit sanftern Stimmen gespielt wird.

§. 133. Fortsetzung.

5) Das Zwischenspiel muß der Tonart gemäß, d. h. nicht bloß nach der Vorzeichnung des Tons, aus welchem der Choral geht, eingerichtet sein, sondern auch nach der Vorzeichnung jeder andern Tonart, worin in der Folge die Melodie ausweicht und womit ein neuer Satz im Chorale anfängt. Die Baß =, nicht aber die Diskantnote bestimmt die Tonart, aus welcher das Zwischenspiel gemacht werden muß, wenn anders zu dieser Baßnote bloß der harmonische Dreiklang zu greifen ist. So richtet sich das Zwischenspiel auch jederzeit nach der Harmonie derjenigen Baßnote, mit welcher die neue Zeile

anhebt, nicht aber nach der, über welcher an- oder eingehalten wird.

6) Das Zwischenspiel soll so beschaffen sein, daß es die Gemeinde zu dem folgenden Tone der neuen Zeile einleitet, oder diesen Ton ihr gleichsam in den Mund legt. Das Mittel dazu ist ganz einfach, es besteht darin: daß das Zwischenspiel so eingerichtet wird, daß die letzte Note desselben die Unter- oder Obersekunde von derjenigen Note ist, mit der die Gemeinde die folgende Zeile anfangen soll. Wenn bei dieser letzten Note das Zwischenspiel noch überdies ein wenig angehalten wird, oder sie an sich länger ist, als die vorhergehenden Noten: so wird die Gemeinde gewiß den Ton, worin sie wieder anheben soll, ohne alle Schwierigkeit treffen. Besonders wird das der Fall sein, wenn die Töne, aus welchen das Zwischenspiel besteht, von unten hinauf nach der Note zur neuen Zeile steigen, und also die letzte Note die Sekunde unter dem Anfangstone ist. Ferner, je kürzer das Zwischenspiel ist und je langsamer es vorgetragen wird, desto leichter wird dieser Zweck erreicht; und dies ist daher vorzüglich bei solchen Melodien zu beobachten, welche der Gemeinde nicht recht bekannt sind, oder wo der Anfangston zur neuen Zeile schwer zu treffen ist.

Schwebt das Zwischenspiel in lauter Tönen über derjenigen Note, womit angefangen werden soll, oder leitet es, anstatt in diese, in die Baßnote, und hat diese Baßnote wohl gar nicht einmal den harmonischen Dreiklang, sondern vielmehr eine dissonirende Harmonie über sich bezeichnet; besteht das Zwischenspiel noch obendrein aus einem geschwinden und künstlichen Laufwerke, sei es übrigens auch noch so regelmäßig und ausdrucksvoll: so muß eine Gemeinde schon sehr tonfest sein, wenn sie den anzuhebenden Ton sicher und rein angeben soll.

Jedoch soll das nicht so viel sagen, als ob alle Zwischenspiele mit lauter Tönen unter der Anfangsnote der neuen Zeile und alle langsam gemacht werden müßten; nein, das würde das Zwischenspiel sehr einschränken und einförmig ma-

chen. Es können vielmehr, besonders bei Lob- und Danklie-
dern, Läufe und muntere Zwischenspiele Statt finden; die
Töne können auch über der ersten Note der neuen Zeile sich
hören lassen, wenn nur die Melodie der Gemeinde hinlänglich
bekannt ist und das Zwischenspiel so eingerichtet wird, daß der
neue Ton, mit welchem angefangen werden soll, entweder mit
der Sekunde darüber, oder noch besser, darunter ge-
hörig eingeleitet ist. Das Letztere wird am besten dadurch
bewirkt, wenn man das Zwischenspiel, welches mit Tönen
über der Anfangsnote der neuen Zeile anhebt, durch einige
Töne unter derselben sich endigen und den letzten Ton die Se-
kunde darunter sein läßt. Nur bei ganz geübten Sängern
und ganz bekannten Melodien, darf eine Einleitung in die
Baßnote Statt finden.

Achtes Capitel.

Das Vor- und Nachspiel.

§. 134. Vorspiel. Erklärung.

Vorspiel oder Präludium nennt man dasjenige Spiel
der Orgel (Orgelstück), womit auf einen Choral oder auf
eine Kirchenmusik vorbereitet und darin eingeleitet wird.

§. 135. Zweck des Vorspiels.

Der Hauptzweck des Vorspiels ist Einleitung in die zu
singende Melodie; dieser erfordert aber, daß die Gemeinde
durch das Vorspiel nicht nur in den richtigen Ton und die
rechte Melodie hingeleitet, oder mit einer nicht ganz bekann-
ten Melodie bekannt gemacht, sondern auch auf die im In-
halte des Liedes herrschende Empfindung vorbereitet und in
die Stimmung versetzt werde, in welcher der jedesmalige
Gottesdienst gefeiert oder das Lied gesungen sein will. Das
Vorspiel vor einer Kirchenmusik hat insbesondere den Zweck,
daß während desselben die Instrumente eingestimmt werden.

Natorp über den Gesang in den Kirchen der Protestanten sagt S. 163: „Wieviel gute Organisten durch das Vorspiel zu leisten vermögen, ist bekannt. Sie beherrschen das Gemüth durch die Gewalt der Töne und die kunstvolle Verbindung derselben. Sie entrücken es dem Kreise alltäglicher Gedanken und Empfindungen, sie erheben es zum höhern geistigen Leben, sie erfüllen es mit Andacht und himmlischer Begeisterung, sie stimmen es zum frohen Jubel und zum ehrfurchtsvollen Preise Gottes, wie zu den sanften Gefühlen der Liebe und der Wehmuth, sie regen den Schmerz der Reue, wie das Frohgefühl des Dankes und des Vertrauens in ihm an. Diese Gabe ist aber nur Wenigen verliehen, und Heil der Kirche, die sich eines solchen begeisterten und begeisternden Künstlers erfreut. Indeß ist es nichts Unbilliges, ja es ist etwas ganz Unerläßliches, wenn man von jedem Organisten verlangt, daß er durch seine Vor- und Nachspiele nichts Unschickliches begehe."

Forkel im 2ten Bande S. 43. der allgemeinen Geschichte der Musik sagt: „Nichts kann zweckloser und nachtheiliger für die Erbauung sein, als ein schlechtes, aus vielen heterogenen Sätzen zusammengeflicktes Vorspiel: so wie hingegen nichts rührender und erbaulicher, als ein solches Vorspiel, welches durch zweckmäßige Wahl und Verbindung der Gedanken zum Gefühl des im darauf folgenden Liede enthaltenen Charakters vorbereitet und das Herz gleichfalls den Eindrücken desselben öffnet."

§. 136. Eigenschaften der Vorspiele.

1) Das Präludium soll, seinem Zwecke gemäß, auf die im Liede herrschende Empfindung vorbereiten, es muß also dieselbe Empfindung ausdrücken, die in dem darauf folgenden Liede herrscht, wenigstens aus solchen Sätzen bestehen, die das Gepräge der Andacht, des Ernstes und der Würde haben und dieserhalb muß der Orgelspieler alle ihm zu Gebote ste-

hende Mittel, als Tact, Bewegung, Modulation, Tonart und Registrirkunst anwenden.

2) In jedem Vorspiele muß Einheit des Charakters herrschen: diese erfordert, daß es durchweg dem Hauptsatze ähnliche, gut geordnete und zusammenhängende Gedanken enthalte. Diese Einheit des Charakters würde durch eine Zusammenreihung zufälliger Gedanken, die ein Gemisch von Munterkeit und Traurigkeit, bald in gehaltenen Tönen, bald in springenden Passagen, durch Dissonanzen und konsonirende Akkorde sich fortbewegten, gänzlich aufgehoben werden.

3) Wie lang oder kurz ein Vorspiel dauern soll, hängt von Zeit und Umständen ab. In der Regel sei es kurz, und niemals dehne es der Organist in der eiteln Absicht, um seine Geschicklichkeit hören und bewundern zu lassen, zu einer ungebührlichen Länge aus. J. S. Petri, Anleit. zur praktischen Musik S. 298 sagt: „Ein Präludium vor einem Liede darf nicht so lang sein, als das Lied selbst, so wenig als eine Vorrede länger sein soll, als ein Buch, oder als eine Thür größer, als ein Haus. Es soll vielmehr kurz und gut und ausdrucksvoll sein: und kann man mit Wenigem nicht viel Kunst zeigen? Es bleibt allemal wahr, daß ein Prediger, der kurz und erbaulich prediget, und ein Organist, der kurz und devot spielt, am liebsten gehört wird, und vielleicht auch den meisten Nutzen stiftet und Erbauung erwecket. Wie aber bei dem Prediger das mehr zu Herzen geht, was vom Herzen kommt, so muß auch ein frommer Organist Gefühl haben, ehe er andere dazu durch seine Töne erwecken will."

§. 137. Einige Bemerkungen über die Einrichtung und den Vortrag der Vorspiele.

1) Welche Bewegung man einem Vorspiele geben will, hängt sehr von dem Charakter des Liedes und der Tages-

feier ab. Im Allgemeinen ist eine langsame, kräftige und ruhige Bewegung, die man durch: Adagio, Maestoso, Andante andeutet, die angemessenste.

2) Hinsichtlich der Taktart sollte zu einem Vorspiele in der Regel nur der $\frac{4}{4}$ Takt gewählt werden; weil er vor allen die Gedanken mit Würde hervorbringt. Rink, in der Cäcilia I. S. 173 sagt: „Nach meiner Ansicht ist es durchaus zweckwidrig, Choralvorspiele in ungeraden Taktarten abzufassen, indem die größte Aufgabe des Organisten, die Herzen der versammelten Christengemeinde durch sein Spiel zur Andacht zu stimmen, nicht anders gelöset werden kann, als dadurch, daß der Choral, nebst Präludium und Zwischenspielen, im großen majestätischen $\frac{4}{4}$ Takt gehalten wird, und nur, wenn diese drei Stücke ein dem Inhalte des Liedes angemessenes Ganzes bilden, werden die Gefühle bleibend sein, welche der Organist durch sein Spiel bezwecken soll."

3) In Hinsicht der Modulation ist der Organist bei dem Vorspiele nicht so beschränkt, als bei dem Chorale; nur darf er sich nicht zu weit von dem Hauptttone entfernen, noch zu lange in den Nebentönen verweilen.

4) Die Haupttonart des Präludiums muß die des darauf folgenden Chorals sein, damit die Gemeinde sie klar auffasse. Es müssen deshalb dem Organisten nicht nur unsere jetzigen, sondern auch die sogenannten Kirchentonarten bekannt und geläufig sein. Nur wenige und geschickte Orgelspieler verstehen die Kunst, streng in diesen letztern Tonarten zu präludiren, und noch wenigere haben uns gute Muster darin aufgezeichnet; daher ist es um so dringender, daß der Organist hierauf besonders sein Augenmerk richte und die vorhandenen Muster fleißig studire. Fehlerhaft ist es, bei diesen oder bei Molltonarten in der ihr entsprechenden Durtonart zu präludiren und endlich in der Malltonart zu schließen.

5) Einen nicht zu übersehenden Einfluß auf den Charakter des Vorspiels hat die Wahl der Register. In der Regel soll das Vorspiel mit sanftern Stimmen vorgetragen werden, da diese bei der allgemeinen Stille durchdringlich genug sind. Oft erfordert der durch das Lied bedingte Charakter einen kräftigern Vortrag und deshalb auch stärkere Stimmen. Die Wahl der Register, worüber sich keine bestimmten Regeln geben lassen, wegen der Rücksichtsnahme auf Charakter der Frier und Beschaffenheit der Orgelstimmen, muß dem gebildeten Geschmacke des Organisten überlassen werden. Zu dem Vorspiele zu Anfange des Gottesdienstes nimmt man in der Regel das volle Werk.

6) Ob vor jedem Liede präludirt werden muß, wird durch Ortsgebrauch bestimmt; in den meisten Kirchen ist das Präludium zu Anfange des Gottesdienstes, vor dem Hauptliede und während der Communion gebräuchlich.

§. 138. Erfordernisse von Seiten des Organisten.

Der Organist, der gut präludiren will, muß außer einer gründlichen Kenntniß der Composition und einem gebildeten Geschmacke, Erfindungskraft genug haben, um den jedesmaligen Umständen gemäß ein gutes Vorspiel vortragen zu können, ohne sich zu oft wiederholen zu müssen. Es ist dies aber eine schwere Kunst und dem nicht verstattet, den die Natur mit Anlagen zur Musik nur stiefmütterlich bedachte; sie erfordert selbst bei guten Köpfen ein fleißiges Studium vorhandener guter Muster, vor allen aber das Hören tüchtiger Orgelspieler. Der ungeübte und an Erfindungskraft beschränkte Organist thut besser, er unterläßt das Präludiren und bedient sich lieber als Vorspiel einiger Strophen des Chorals, als daß er durch unangemessene, leere und gehaltlose Vorspiele die ernsten und andächtigen Gefühle verdränge. Natorp sagt in dem oben angeführten Buche Seite 164 ganz wahr: „Unsere gewöhnlichen Organisten

lassen sich die gröbsten Verstöße und Abgeschmacktheiten zu Schulden kommen. Sie ergreifen zu ihren Vor- und Nachspielen das erste beste kurze Musikstück, welches ihnen in die Hände fällt, wenn es nur mit dem zu spielenden Choral aus demselben Tone geht: Oder sie spielen nach eigener Erfindung einige bedeutungslose Akkorde und leiern einige Modulationen ab, denen es oft an allem innern Gehalte und Zusammenhange fehlt. Ja, man bekommt nicht selten, besonders zum Schlusse des Gottesdienstes, Melodien von Volksliedern, Menuetten, Walzer, Polonoisen, Sonatinen, Rondo's, Märsche, Stücke aus Operetten u. dergl. m. in der Kirche zu hören, welche die schreiendsten Contraste hervorbringen, das Gemüth empören und die Andacht vernichten."

§. 139. Verschiedene Arten der Vorspiele.

a) Das gemeine Vorspiel.

Das gemeine Vorspiel oder die freie Phantasie bietet die wenigsten Schwierigkeiten dar; weil man hiebei in Absicht des Taktes, der Modulation ꝛc. nicht so gebunden ist, als in den folgenden Vorspielsarten; indessen muß es doch in einer der Melodie angemessenen und dem Inhalte des Liedes entsprechenden, gebundenen und ernsthaften Spielart vorgetragen werden und von Allem frei sein, was der Würde der religiösen Musik widerstreitet. Dem gemeinen Vorspiele folgen gewöhnlich, entweder nach vollkommenem Tonschluß oder unmittelbar sich ohne Tonschluß daran schließend, einige oder mehrere Zeilen der durch dasselbe vorbereiteten Melodie, bei unbekannten Melodien selbst eine ganze Strophe. Die Melodie muß entweder, um sie recht zu heben, auf einem zweiten stärker registrirten Manuale, oder doch bei Einem Manuale durch ausgezeichnete Register, am besten mit der rechten Hand einfach und deutlich vorgetragen werden, während das Pedal die Grundstimme und die linke Hand die einfache

Harmonie führt. Auswendig gelernte Vorspiele, die immer oder doch oft wiederkehren, ermüden die Zuhörer zu leicht, deshalb sollte der Organist sich ihrer nur sehr sparsam bedienen. Mangelt ihm die Fähigkeit, ein zweckmäßiges Vorspiel selbst zu erfinden, so wähle er vor dem Anfange eines Chorals nur einige passende Harmonien, damit das Ohr der Gemeinde mit der Tonart der folgenden Melodie vertraut werde.

§. 140. b) Vorspiele, worin die Choralmelodie verwebt ist.

Man hat mehr als Eine Weise, die Melodie in das Vorspiel zu verweben; man mag aber eine Art wählen, welche man will, so erfordern sie alle neben der Fertigkeit im Orgelspiel ziemliche Kenntniß der Tonsetzkunst, einen gebildeten Geschmack, und eine gute Orgel mit obligatem Pedale und am besten mit 2 Manualen.

Erste Art.

Die erste und leichteste, auch auf einer Orgel mit Einem Manuale ausführbare Art ist diese: Man wählt einen dem Charakter der Melodie und dem Inhalte des Liedes entsprechenden Hauptsatz, führt ihn kurze Zeit durch, leitet auf die erste Zeile der zu singenden Melodie ein und trägt diese, ohne den einleitenden Satz völlig geschlossen zu haben, auf dem zweiten Manuale nach Beschaffenheit der Umstände mit etwas schwächern oder stärkern, jedenfalls von dem Vorspiele ausgezeichneten, Stimmen in reiner vierstimmiger Harmonie vor. In Ermangelung eines zweiten Manuals muß man beim Eintritte der Melodie die Registerzüge ändern, was öfters beschwerlich und dem guten Vortrage hinderlich ist. Nachdem die erste Zeile der Melodie vorgetragen ist, kehrt man wieder auf das erste Manual zu dem gewählten Hauptsatze zurück, bearbeitet ihn kurz und leitet durch ihn auf die

zweite Zeile ein, die nun eben so, wie die erste, vorgetragen wird. Auf diese Weise fährt man durch die ganze Melodie oder so viele Zeilen fort, als man davon vorzutragen gedenkt.

§. 141. Fortsetzung.

Zweite Art.

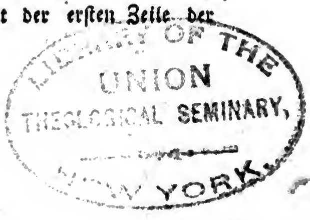
Man wählt, wie bei der vorigen, ein der Melodie und dem Liede angemessenes Thema, bearbeitet es und läßt bald die erste Zeile des Chorals auf einem scharf registrirten Manuale eintreten, ohne aber die Bearbeitung des Thema's aufzugeben, welches mit der andern Hand und dem Pedale während dessen fortgeführt wird. Nach der ersten Zeile der Melodie vereinigen sich wieder alle drei Stimmen auf dem schwächern Manuale zur Einleitung auf die folgende Zeile, welche dann eben so wie die erste vorgetragen und so mit allen übrigen Zeilen durch die ganze Melodie fortgefahren wird.

Weil hiebei gewöhnlich mit jeder Hand Eine Stimme, die dritte aber mit einem obligaten Pedale durchgeführt wird, so nennt man einen solchen Vortrag ein Orgeltrio. Diese Art des Vorspiels hat große Schwierigkeiten und erfordert eine völlige Kenntniß der Fuge und des doppelten Contrapunkts, und es gut und wohlklingend vorzutragen, kann nur einem Meister im Orgelspiel gerathen. Auf einer Orgel mit Einem Manuale kann es entweder gar nicht, oder doch nur mit gehäufter Schwierigkeit vorgetragen werden; denn hier muß sich der Spieler bei manchen Sätzen durch die Versetzung des doppelten Contrapunkts zu helfen suchen.

§. 142. Fortsetzung.

Dritte Art.

Wenig verändert gegen die vorige Art ist die, daß man das gewählte Thema bis zum Eintritt der ersten Zeile der



Melodie, die in der Oberstimme vorgetragen wird, fortführt, während tiefere Stimmen in Bearbeitung des Thema's fortführen. Nach der ersten Zeile vereinigen sich die Stimmen zur Vorbereitung der zweiten Zeile, die nun aber nicht in der Oberstimme, sondern eine Oktave tiefer vorgetragen wird, so daß während des die Oberstimme und der Baß in der anfänglich gewählten Bewegung fortschreiten. Nach der vereinten Einleitung mit allen drei Stimmen zur folgenden Zeile, ergreift der Baß die Melodie zwei Oktaven tiefer, als die erste Zeile in der Oberstimme. Entweder wiederholt sich nun diese Art des Vortrages in den folgenden Zeilen, oder es folgt dem Basse erst die Mittel- und dann die Oberstimme.

Noch schwerer und wegen der Wahl ganz eigener Harmonieschritte, um Akkorde auf die Melodietöne zu bauen, und unzweckmäßiger, weil die Melodie nicht deutlich genug hervortritt, ist die Art, die ganze Melodie in das Pedal zu verlegen.

Es lassen sich aber auch noch andere Arten von Vorspielen, die weniger Schwierigkeiten darbieten, denken und ausführen. So kann z. B. die Melodie in der Oberstimme mit Einer Hand ganz allein auf demselben oder einem andern Manuale vorgetragen werden, während die zweite Hand entweder ein Thema durchführt, oder eine passende Begleitung dazu spielt.

So künstlich jene beiden letzten Arten der Vorspiele sind, so erfüllen sie doch, besonders bei unbekannten Melodien, ihren Zweck nicht ganz; denn so deutlich auch die Melodie hervortreten mag, so faßt sie der Zuhörer doch nicht genau auf, weil er durch das Fortarbeiten der übrigen Stimmen gestört wird und die Harmonien ihm meistens fremd und dunkel erscheinen müssen. Am wenigsten befriedigend ist aber die Art, wobei die Melodie in die Mittelstimme oder den

Baß gelegt wird, weil der Zuhörer sie stets in der Oberstimme erwartet.

§. 143. Literatur.

Eine Anweisung zum Präludiren giebt: C. G. Hering, praktische Präludirschule, oder Anweisung, Vorspiele und Fantasien zu bilden. Nach methodischem Stufengange. 2 Thle. Leipz. 1812 — 1814. 4 Thlr. J. G. Vierling, Versuch einer Anleitung zum Präludiren.

Praktische Anleitung zum Präludiren und Präludien findet man auch in den §. 100 angeführten Orgelschulen.

Die empfehlungswerthesten Präludien sind von J. S. Bach, Choralvorspiele für die Orgel, mit Einem und zwei Clavieren und Pedal. Leipz. 2 Hefte, jedes 16 gr. — Es sind Meisterwerke für fertige Orgelspieler.

Vierling, J. G., 22 leichte Orgelstücke; 48 leichte Orgelstücke; Sammlung leichter Orgelstücke, nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen. 4 Thle. Leichte Choralvorspiele, 3 Hefte, jedes 48 Stück enthaltend. — Letztere empfehlen sich durch Leichtigkeit, Kürze, Reinheit im Satze, Zweckmäßigkeit und Mannigfaltigkeit.

Kittel, J. C., kurze Choralvorspiele für die Orgel; 24 leichte Choralvorspiele für die Orgel. Aus dem Nachlasse des Verfassers. — Sind an und für sich gut, durchgängig leicht und überaus faßlich, man möchte sagen populär.

Umbreit, K. G., Orgelstücke verschiedener Art. 6 Hefte. — Leichte Choralspiele für die Orgel. — Meisterwerke, aber besonders erstere nicht ohne Schwierigkeiten.

Rink, Ch. H., 12 Adagio für die Orgel; 12 leichte Orgelpräludien, mit und ohne Pedal zu spielen; 12 kurze und leichte Choralvorspiele; 40 kleine, leichte und vermischte Orgelpräludien, mit und ohne Pedal zu spielen, zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. — Sämmtlich leicht

15

auszuführen, aber inhaltsschwer. Fließende, mitunter nicht gewöhnliche Melodien, eine korrekte, gebundene Schreibart und durchgehends eine ernste, würdige Haltung.

Fischer, M. G., Orgelstücke. Erfurt 1802; Orgelstücke verschiedener Art. Leipz.; 48 kleine Orgelstücke für Anfänger. Leipz. 1 Thlr. — Letztere sind von verschiedenem Ausdruck und verschiedener Schreibart, das Pedal zwar äußerst leicht und fast nur in großen Noten, aber immer bedeutend und obligat behandelt; mit Rücksichtnahme bei mehrern auf diese oder jene der gangbarsten Choralmelodien, mit Angabe der Registrirung. — Die Vorspiele in seinem Choralbuche sind Meisterstücke für geübtere Orgelspieler.

Schneider, W., Auswahl von Choralvorspielen. 2 Hefte. Merseburg. Dessen 127 ganz leichte und kurze Vorspiele zum Hillerschen Choralbuche, für angehende Orgelspieler, und besonders für Landschullehrer. Meißen. gr. 4. 20 gr.

Werner, J. G., 12 Orgelstücke verschiedener Art. Leipz. 20 gr.

Häßler, J. W., 48 kleine Orgelstücke, theils zu Choralvorspielen beim öffentlichen Gottesdienste, theils zur Privatübung; für angehende Orgelspieler und Schulmeister auf dem Lande. gr. 4. 2 Thlr.

Dröbs, J. A., 11 Präludien, 2 Fugetten und 1 Fuge für die Orgel; — meistens sehr leicht; — Vorspiele für die Orgel. Leipz. 12 gr. — Empfehlungswerth.

Rink, Ch. H., Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen der evangelischen Kirche. — Auch u. d. Titel: Vorspiele zu dem von Natorp, Keßler und Rink herausgegebenen Choralbuch für evangelische Kirchen. qu. gr. 4. (32¾ Bog.). Essen 1833. 3 Thlr. 12 gr.

Schneider, Wilh., instructiver Wegweiser zur Präludirkunst für angehende Orgelspieler. qu. gr. 4. (8½ Bog.). Halle 1833. 18 gr.

Derselbe, 46 Choral-Vorspiele zu den Melodien der kirchlichen Feste in der evangelischen Kirche, nebst Erläuterungen und Winken über deren Bau, Vortrag und Registrirung für angehende Orgelspieler. 2 Hefte. gr. 4. (6¾ Bog.). Meißen 1834. 22 gr.

Natorp, B. C. L., über Rink's Präludien. Ein Beitrag zur Verständigung angehender Organisten über kirchliches Orgelspiel. Lexikon-8 (6½ Bog.). Essen 1834. 10 gr.

Grosse, Organist Aug. Glob. Wilh., zwei Vorspiele ꝛc. Weimar 1835. 20 gr.

Orgelvorspiele der berühmtesten Meister älterer und neuerer Zeit. 1. Lieferung. Präludien des Abt Vogler. Fol. (2 lith. Bog.). Quedlinburg 1835. 8 gr.

Karrow, C., 172 Vorspiele für die Orgel über 94 Choralmelodien, sowohl zum Gebrauche beim Gottesdienste, wie auch als Schule zur Vervollkommnung im Orgelspiele, größtentheils aus den verschiedenen Werken mehrerer Komponisten zusammengetragen. gr. 4. (13½ Bog.). Bunzlau 1830. 1 Thlr. 20 gr.

§. 144. c) Die Fuge.

Ueber das Wesentliche der Fuge will ich hier anführen, was in Kochs kurzgefaßtem Handwörterbuche der Musik davon gesagt ist.

„Fuge ist ein bekanntes Tonstück, welches sich durch seine ihm allein eigenthümliche Form und Einrichtung von allen übrigen Arten der Tonstücke sehr merklich unterscheidet. Es besteht aus einem Hauptsatze, welcher durch das ganze Stück hindurch wechselsweise von allen dazu gehörigen Hauptstimmen ergriffen, und von denselben nach gewissen Regeln vorgetragen, oder nachgeahmet wird. Dabei ist die immer auf verschiedene Art wiederkehrende Nachahmung des Hauptsatzes dergestalt verwebt, daß das Ganze ohne merkliche Ab-

säße und Ruhepunkte, und ohne Absonderung einer Hauptperiode von der andern, fortströmt, bis alle Stimmen sich zum gemeinschaftlichen Schluß neigen. Vermittelst dieser Einrichtung wird eine Stimme so hervorstehend wie die andere, so daß keine der andern bloß zur Begleitung dient, sondern jede derselben den Charakter einer Hauptstimme mit gleichem Rechte behauptet.

Bei jeder Fuge kommen 5 Hauptstücke in Betracht.

1) Der Hauptsatz oder das Thema, oft auch das Subjekt genannt. Es ist der herrschende Satz, welcher durch mannigfaltige Nachahmungen und durch wechselsweise Versetzungen in allen Stimmen ausgeführt, und weil er den Fugensatz anhebt, und gleichsam den übrigen Stimmen zum Wegweiser dient, gewöhnlich der Führer oder Dux genannt wird.

2) Der Gefährte, lat. comes, oft auch die Antwort genannt, ist die ähnliche Wiederholung des Führers in einer andern Stimme, und zwar auf andern Stufen der Tonleiter, die von gewissen Regeln bestimmt werden. In der Fuge ist es nicht genug, daß der Hauptsatz, nachdem er von einer Stimme vorgetragen worden ist, von einer andern ergriffen, und auf willkührlichen Stufen der Tonleiter nachgeahmt wird, sondern diese Nachahmung muß sich auf gewisse Regeln gründen, die bei unserer gewöhnlichen Quintenfuge ihre Ursachen in der Theilung der Oktave oder in der Lage der beiden halben Töne der Tonleiter haben.

3) Die Gegenharmonie oder das Contrasubjekt. Man versteht darunter diejenige Melodie, die sich jederzeit, wenn diese oder jene Stimme den Hauptsatz vorträgt, in einer andern Stimme hören läßt. Gemeiniglich beginnt das Contrasubjekt da, wo der Gefährte eintritt. Zuweilen vereiniget aber auch der Tonsetzer, aus Ursachen, die hier anzuführen, zu weitläuftig sein würde, das Contrasubjekt zugleich mit dem Führer.

Nächst dem Contrasubjekte versteht man unter der Gegenharmonie zugleich diejenige Melodie, mit welcher noch außer dem Contrasubjekte der Hauptsatz in dieser oder jener Stimme in dem Verfolge der Fuge begleitet wird.

4) Der Wiederschlag, lat. repercussio, ist die Ordnung, in welcher Führer und Gefährte sich in den verschiedrnen Stimmen hören lassen, und die größtentheils von der Theilung der Oktave abhängt.

5) Die Zwischenharmonie. Man versteht darunter diejenigen kurzen Sätze, die sich, so lange der Hauptsatz schweigt, wegen des Zusammenhanges hören lassen, und die in der strengern Fuge aus der Melodie des Hauptsatzes oder des Contrasubjekts hergeleitet sind.

Wenn bei der Fuge blos das Thema mit seinem Contrasubjekte bearbeitet wird, so daß die Zwischenharmonie aus dem Hauptsatze oder Contrasubjekte genommen ist, so wird sie eine strenge Fuge genannt. Lassen sich hingegen zwischen den Reperkussionen des Hauptsatzes andere Sätze hören, die nicht unmittelbar aus dem Subjekte oder Contrasubjekte fließen, so nennt man sie eine freie Fuge.

Wenn die strenge Fuge mit verschiedenen ungewöhnlichern und künstlichen Nachahmungen und Versetzungen der Hauptsätze oder des Contrasubjekts vermischt wird, so pflegen sie alsdann viele eine Ricercata oder Kunstfuge zu nennen.

Zuweilen werden in der Fuge zwei oder mehrere Hauptsätze mit einander verbunden, die sich theils einzeln, theils unter einander vermischt hören lassen, und dann bekommt sie den Namen Doppelfuge.

Ueber den Vortrag der Fuge, besonders der strengen Fuge in Oratorien und Kirchen-Cantaten, ist noch zu bemerken, daß sie 1) mit einem sehr markichten und gut unterhaltenen Tone ausgeführt werden müssen; 2) daß der Eintritt des Hauptsatzes, besonders wenn er ohne vorhergegan-

gene Pause geschieht, sehr merklich herausgehoben werden muß, und 3) daß keine Note, die an eine vorhergehende Note angebunden ist, und kein Punkt, der auf eine lange Note folgt, markirt werden darf."

§. 145. Fortsetzung.

Die Fuge ist in Absicht sowohl des reinen Satzes, als der richtigen Ausführung das Schwerste in der Musik, und nur geübte Meister der Harmonie sind darin glücklich. Für die Orgel zumal mit mehrern Manualen und obligatem Pedale ist sie recht eigentlich zu benutzen. Da sie aber als Vorspiel zu lang und nicht an ihrer rechten Stelle ist, auch von den nicht zur Kunst gebildeten Zuhörern nicht recht aufgefaßt wird, so ist sie am schicklichsten an den Schluß des Gottesdienstes zu verweisen, wo dann der Organist die Musikunkundigen nicht langweilet, weil sie die Kirche verlassen können, den einzelnen Musikkundigen aber einen schönen Genuß bereitet und ihnen Gelegenheit giebt, seine Geschicklichkeit zu bewundern.

Uebrigens sind fugenmäßige Sätze in Orgelstücken gar nicht ungewöhnlich.

Den vollständigsten Unterricht von der Fuge geben: H. Marpurg, Abhandlung von der Fuge, nach den besten Grundsätzen und Exempeln. 2 Thle. in 4. Berl. 1753.

Cherubini, L., Theorie des Contrapunktes und der Fuge. Aus d. Franz. v. Dr. Franz Stöpel. 8 Lieferungen in Fol. Leipz 1835. 1837. 8 Thlr.

Fugen sind unter mehrern gesetzt von J. S. Bach; C. P. E. Bach; Kirnberger (VIII. Fug. pour le Clavecin ou l'Orgue. 1777); Kühnau; Albrechtsberger (Six Fugues pour l'Orgue ou Pianoforte. Letztere sind kleine, aber gründliche, strenge und kunstvolle Fugen, die alle sehr leicht, auch ohne Pedal zu spielen sind.

Der Fugenfreund, oder Sammlung von Muster-Fugen der berühmtesten Meister älterer und neuerer Zeit. 6 Lieferungen. (à 2 lithogr. Bogen). Fol. Quedlinb. 1835. à 8 gr.

Grosse, Organist Aug. Glob. Wilh., zwei Vorspiele und zwei Fugen, für die Orgel entworfen. Lithogr. Fol. (5 Bog.). Weimar 1835. 20 gr.

§. 146. d) Das Zwischenvorspiel (Interpraeludium).

Oft ist es der Fall, daß von einem gesungenen Liede in ein unmittelbar darauf folgendes Lied eingeleitet werden muß. Es ist in solchen Fällen nicht sowohl genug, nur in die Tonart des folgenden Liedes einzuleiten, als auch und besonders wenn der Ausdruck der Empfindungen in zwei auf einander folgenden Liedern verschieden ist, die Gemeinde auf diesen Wechsel vorzubereiten.

Der Uebergang von der Tonart der einen Melodie in die der andern darf so wenig hart sein, als er sich etwa durch den bekannten Quintenzirkel bewegen darf. Es kömmt hiebei besonders darauf an, ohne der Harmonie Gewalt anzuthun, auf dem möglichst kürzesten Wege in die folgende Tonart zu gelangen, damit die Gemeinde den folgenden Hauptton bald erfahre. Es giebt mehrere Anweisungen für den Organisten, aus einer Tonart in die andere auszuweichen, die er sorgfältig studiren muß. Empfehlenswerth ist unter andern: Anweisung zu Ausweichungen in alle Dur- und Molltonarten von L. Kindscher. Leipz. 1814.

Sind die in den beiden unmittelbar auf einander folgenden Liedern herrschenden Empfindungen gleich, so hat der Uebergang in dieser Hinsicht keine Schwierigkeit; sind sie aber verschieden, so muß das eigene gebildete Gefühl dem Organisten die sicherste Anleitung geben, wie er diesen Uebergang von einer Empfindung zur andern am besten ausdrücken

will; er muß ihn sowohl durch Vortrag, als zweckdienlichen Wechsel der Orgelstimmen zu bewirken suchen.

§. 147. Das Nachspiel (Postludium).

Während des Herausgehens der Gemeinde aus der Kirche nach völlig beendigtem Gottesdienste, pflegt von dem Organisten noch die Orgel gespielt zu werden; man nennt dieses Spiel das Nachspiel oder den Ausgang. Der Zweck des Nachspiels ist, theils die Gemeinde bis zu dem letzten Augenblicke in andächtiger Stimmung zu erhalten, theils das Geräusch der Hinausgehenden zu verdecken. Aus dem Zwecke des Nachspiels ist es schon abzunehmen, wie sehr ein Organist der feierlichen Würde des Gottesdienstes Hohn spricht, wenn er es sich erlaubt, Märsche, bekannte Lieder, Walzer, Tänze und andere zur Belustigung dienende profane Musikstücke hören zu lassen. Obgleich der Organist hier freiere Hand hat, weil er, wie bei dem Vorspiele, nicht durch ein Lied an einen bestimmten Ausdruck, oder eine gegebene Tonart ꝛc. gebunden ist, so muß doch auch hier sein Spiel ernst und feierlich sein, damit die Gemeinde in der ernsten und andächtigen Stimmung bis zum Austritt aus der Kirche erhalten werde. Hier hat der Organist Gelegenheit, da er das volle Werk benutzen kann, die Kraft der majestätischen Orgel und seine Geschicklichkeit und Fertigkeit in freien Phantasien, Fugen u. dergl. hören zu lassen und Kennern einen angenehmen Genuß zu bereiten. Weniger fertige Orgelspieler thun wohl, wenn sie das Nachspiel in einzelnen passenden Schlußakkorden ertönen lassen und möglichst abkürzen, damit sie nicht in die Verlegenheit kommen, zu belustigenden und verweltlichenden Musikstücken ihre Zuflucht nehmen zu müssen.

Der 3te Theil von Rinks Orgelschule enthält 15 Nachspiele mit wechselnden Manualen, alle vollkommen orgel- und kirchenmäßig. Fast in allen findet man ein, mehr oder we-

niger streng fugirtes, zuweilen auch frei und mehr als Imitation ausgeführtes Thema.

Dessen 12 fugirte Nachspiele für die Orgel. Leipzig. 1 Thlr.

Rüttinger, J. C., 6 leichte Nachspiele für die Orgel. 10 gr.

Rink, Ch. A., 36 Nachspiele für die Orgel. qu. gr. 4. (11 Bog.). Essen 1834. 1 Thlr. 6 gr.

Zweite Abtheilung.

Der Altargesang.

§. 148. Erklärung.

Der Altargesang ist derjenige Theil unserer öffentlichen Gottesverehrung, bei welchem entweder der Prediger allein, oder mit der Gemeinde abwechselnd, sich auf die Feier des Tages beziehende Worte der heiligen Schrift oder Gebete singend vorträgt. Er heißt Altargesang, weil er der Hauptsache nach vor dem Altare ausgeführet wird.

§. 149. Zweck des Altargesanges.

Im Allgemeinen ist der Zweck des Altargesanges, eben so wie der des Gemeindegesanges, kein anderer, als zu erbauen; er ist also wie letzterer ein Erbauungsmittel.

Besondere Zwecke des Altargesanges sind: die Gemeinde auf die Feier eines Tages oder einer religiösen Handlung vorzubereiten und sie zur Andacht zu ermuntern; sie auf den richtigen Standpunkt zu stellen, von welchem aus die Feier des Tages oder die eben vorzunehmende religiöse Handlung betrachtet werden muß; die durch andere Erbauungsmittel erweckten religiösen Gefühle zu steigern, zu fixiren, oder die

Gemeinde zu leiten, sie in einem Hauptgedanken zusammenzufassen; sie zu edlen Grundsätzen zu erheben und darin zu befestigen.

§. 150. Wichtigkeit des Altargesanges.

Aus dem Zwecke des Altargesanges ergiebt sich schon sein Werth und die Wichtigkeit, die er in der Reihe unserer kirchlichen Erbauungsmittel hat, und als ein solches ist er unserer gottesdienstlichen Feier unentbehrlich; durch seine Abschaffung würden wir uns um ein Erbauungsmittel ärmer machen, und unsern Gottesdienst auf eine der sinnlichen Natur des Menschen nicht zusagende zu große Einfachheit zurückführen, besonders da wir kein die Stelle des Altargesanges vertretendes anderes und zweckmäßigeres Erbauungsmittel haben. Sein Werth läßt sich durch die Erfahrung erkennen; denn diese lehrt, daß der Altargesang seinen Zweck nicht verfehle, wenn nicht Umstände verschiedener Art seiner Wirkung hindernd entgegen treten: denn „wer vermöchte", wie Naue in seiner musikalischen Agende sagt, „ohne Rührung zu hören, wie der Prediger seine Gemeinde mit dem frommwünschenden „Der Herr sei mit Euch" begrüßt, und diese ehrfurchtsvoll seinen Wunsch durch ihr vertrauendes „Und mit Deinem Geist erwiedert"; wie er ihr einen erbaulichen Spruch aus der heiligen Schrift zuruft, dessen Ende sie mit frohem Glauben ausspricht; wie sie das fromme, Gott geweihte Gebet mit Inbrunst auffaßt, bis zum Schluß desselben sich ein tief im Herzen empfundenes heiliges „Amen" über ihre Lippen dringt; und, setze ich hinzu, wer kann den Zuruf des Predigers „Erhebet Eure Herzen zum Himmel" und die Antwort der Gemeinde „Wir haben sie erhoben" hören, ohne mit ihr zur Andacht gestimmt zu werden. Von jeher hat auch der Altargesang bei den christlichen Gemeinden in hoher Achtung gestanden, und die Klagen solcher Gemeinden, die ihn aus irgend einer Ursache entbehren müssen, oder wo hin-

dernde Umstände einer zweckmäßigen Aufführung desselben entgegen treten, haben einen tiefern Grund als Anhänglichkeit an Gebräuche, die durch das Alter geheiligt sind.

§. 151. Wesentliche Verschiedenheit des Altargesanges von dem Gemeindegesange.

1) So wie bei dem Gemeindegesange die Gemeinde allein aktiv ist, und der Prediger nur in so fern, als er die zu singenden Lieder bestimmt, mittelbar auf die Gemeinde wirkt: so ist dagegen bei dem Altargesange der Prediger unmittelbar und abwechselnd mit der Gemeinde thätig.

2) Die Form des Inhalts des Altargesanges unterscheidet sich wesentlich von der des Inhalts des Gemeindegesanges. Hier ist sie gereimte Poesie, als die geeignetste Sprache, um durch Gleichzeitigkeit der Worte die Schritte der Gemeinde zu leiten und zu vereinigen; dort aber die ungebundene Sprache der Prosa, die sich durch kraftvolle, besonders ausgezeichnete Worte der heiligen Schrift oder durch ein Gott geweihtes Gebet ausspricht.

3) Das unterscheidendste Merkmal des Altargesanges tritt aber bei der Form des Vortrages hervor. Bei dem Gemeindegesange ist die Versammlung durch Rhythmus und Melodie an ein gleichzeitiges und gleichtönendes Singen genöthigt, bei dem Vortrage des Altargesanges aber fällt der Natur der Prosa nach, die jenen genau abgemessenen Rhythmus nicht verträgt, dieser Zwang weg; der Vortrag ist, so wie es die Sprachform erfordert, mehr ungebunden.

§. 152. Angemessenheit der Vortragsform des Altargesanges.

Die Angemessenheit der Form des Vortrages des Altargesanges weiß ich nicht besser auszudrücken, als dies Naue in seiner musikalischen Kirchenagende gethan hat; ich führe deshalb seine Worte hier an.

„Erstens, da sowohl Präfationen, als Collecten u. s. w., die der Prediger am Altare vorzutragen hat, unmittelbare Ergießungen heiliger gottgeweihter Gefühle sind, so eignen sie sich, sie mögen frohen oder trüben Inhalts sein, gleich unsern Hymnen, so wie Bußpsalmen, recht eigentlich dazu, in höheres geistiges Leben verkündenden Tönen ausgesprochen, gesungen zu werden. Welche Art des Gesanges könnte aber wohl mehr geeignet sein, diese aus der von heiliger Gluth entzündeten Tiefe des Herzens hervorgehenden Worte zu bekleiden, als gerade die angenommene Gesangsart. Denn sie ist frei von allen Fesseln des Rhythmus, frei von allen beengenden Formen, wie die Worte selbst sind, und ihrer Natur nach sein müssen, und nur die Gedanken, die sie umschließt, geben ihren ungezählten Schritten eine eigenthümliche Gestaltung, die eben, weil ihre Theile nicht nach gleichen Gesetzen wiederkehren, den Anklang des Unermeßlichen, mithin des Höchsterhabenen in sich trägt."

„Zweitens ist diese Gesangsart auch in physischer Hinsicht die vorzüglichste; denn da bei dem rhetorischen Vortrage im Allgemeinen schon eine hinlängliche Stärke der Stimme erforderlich ist, wenn man vom Altar aus die ganze Kirche durchdringen will, und es zum Ausdruck der dem Text inwohnenden Gefühle erhöhter Anstrengung bedarf, so ist das Singen nach dem Accent eine sehr zweckmäßige Vortragsart des Altargebets, indem zunächst ein gesteigert starker Sington, durch die ihm eigene größere Leichtigkeit der Mannigfaltigkeit der Modificationen sich dem Ausdruck der verschiedenen Gefühle ungleich bequemer anpaßt, als ein gesteigert starker Sprachton, welcher letztere leicht unangenehm, wenn er gesteigert wird, und leicht unverständlich werden kann, wenn man ihn sinken lassen will. Insbesondere kömmt die unbeengte Form der hier genannten Gesangsart dem Singenden noch dadurch sehr zur Hülfe, daß er seine Töne, wenn er nur den der Würde des Altargesanges

zusagenden Charakter nicht ganz verfehlt, ohne allen Zwang des Taktmaaßes, wie es ihm zusagt, aussprechen, und jeden beliebigen Texteseinschnitt benutzen kann, um auszuruhen, desgleichen auch nach Maaßgabe der Abschnitte hier und da nach Belieben länger ruhen kann, als er es eben so oft und ungezwungen nicht in einer andern Gesangsart dürfte und könnte."

§. 153. Nähere Bestimmung der Vortragsart des Altargesanges.

Wenn bei dem Gemeindegesange eine durch den Inhalt des Liedes und die wiederkehrende metrische Abtheilung ihrer Glieder bedingte und bestimmte Melodie in bestimmter Tonhöhe und gleichen Taktgliedern gegeben ist, so ist der Altargesang, ob er gleich in gewisser Hinsicht nicht melodie- und taktlos ist, nicht an jene Bestimmungen gebunden; er gehört zu der Gesangsart, die wir in der Musik Recitativ nennen. Wenn gleich der Altargesang sich noch freier bewegt, als das Recitativ in der Musik, seine Vortragsart aber doch im Wesentlichen daraus abgeleitet werden muß, so mag hier eine kurze Belehrung über diese Gesangsart folgen.

„Das Recitativ ist eine Gesangsgattung, die vorzüglich für solche Theile eines musikalischen Gedichts gebraucht wird, welche Sentenzen, Betrachtungen, Erzählungen, Gespräche u. s. w. enthalten, ist eine Art musikalischer Deklamation, die gleichsam zwischen der Rede und dem Gesange mitten inne steht. Es unterscheidet sich von der Rede dadurch, daß der Ton nicht der gemeine Redeton, sondern ein musikalischer Ton ist, daß die einzelnen Töne der Sylben von dem Componisten vorgeschrieben sind und sich auf bestimmte Harmonien gründen, die den Regeln der Setzkunst unterworfen sind. Von dem eigentlichen Gesange unterscheidet er sich dadurch, daß er nicht melismatisch, sondern syllabisch ist, d. h. daß jeder Sylbe gewöhnlich nur Ein Ton zukömmt;

daß seine Bewegung (Zwischensätze der Begleitung abgerechnet) durchaus dem Sänger überlassen ist; daß die Begleitung, welche sie auch sei, nur die einfachen Akkorde angiebt, auf denen die Singstimme beruht, und daß die Ein- und Abschnitte im Texte nur in Hinsicht auf diesen, ohne weitere Rücksicht auf melodischen Rhythmus beobachtet werden.

Der Dichter herrscht also vorzugsweise im Recitativ und der gute Vortrag desselben erfordert daher vor allem richtiges, inniges Gefühl und Kenntniß der Deklamation.

Deutliche Aussprache, richtige Accentuation der Worte dem Sinne nach, und vollkommene Intonation sind Haupterfordernisse beim Vortrage des Recitativs.

Die Bewegung des Recitativs ist verschieden nach den verschiedenen Empfindungen, die es darstellt und ganz in der Willkühr des Sängers, der hier nicht so, wie beim eigentlichen Gesange, an Takt und Rhythmus gebunden ist, sondern bald langsam, bald schnell deklamiren, hier eilen, dort zögern und da, wo Interpunktion im Texte größere oder kleinere Ruhepunkte verlangen, beliebige Pausen machen darf. Wo diese von dem Componisten vorgeschrieben und durch kurze Zwischenspiele der Instrumente, oder auch nur durch einzelne angegebene Akkorde ausgefüllt werden, da muß der Sänger die Instrumente völlig austönen lassen, ehe er seinen Gesang fortsetzt; dahingegen die Instrumente augenblicklich mit ihren Akkorden folgen müssen. Diese Mannigfaltigkeit, welche bei dem Recitativ durch die Verschiedenheit der Bewegung entsteht, wird ungemein erhöht durch die, mit steter Rücksicht auf die Worte angewandten oder vielmehr von den Worten angedeuteten Modificationen der Stimme, durch p. f. u. s. w., wo nicht etwa der Ausdruck einer starken, sich gleich bleibenden Leidenschaft nur einfache kräftige Diction erfordert."

§. 154. **Anleitung zum Vortrage des Altargesanges.**

Im Wesentlichen ist die Vortragsart des Altargesanges folgende: Der Prediger wählt sich eine angemessene beliebige Tonhöhe, oder läßt sie sich durch die Orgel angeben, in welcher er ohne zu große Anstrengung eine längere Zeit fortsingen kann. In dieser angenommenen Tonhöhe werden die Worte des Textes in längerer oder kürzerer Dauer bis gegen das Ende eines kleinern oder größern Einschnittes fortgesungen. Diese Töne gleicher Höhe werden nach Maaßgabe der Zahl der Sylben des Einschnittes im Texte vermehrt oder vermindert. Ist die Periode bis zum Texteseinschnitte zu lang, so darf auch in der angenommenen Tonhöhe ausgeruhet (respirirt) werden, (nur so lange, als zum Athemholen erforderlich ist). Die vorletzten Sylben eines Texteseinschnittes werden zu einem Schlusse desselben, den der Prediger nach Belieben wählen darf, benutzt. Diese Schlußformeln sind: entweder steigt der Prediger von der angenommenen Tonhöhe 2 Töne abwärts und aufwärts wieder in jene Tonhöhe zurück (z. B. c h a h c), oder 2 Töne aufwärts und so wieder abwärts zurück (c d e d c), oder er geht einen oder einige Töne abwärts (c h a g), oder einen oder einige Töne aufwärts (c d e) und schließt bei einem beliebigen Tone, oder er geht bald abwärts und dann aufwärts (c h a h c d e; — c a h d c), oder aufwärts und dann abwärts (c d c h a h c; — c d e d; — c f e d c h c) und schließt ab- oder aufwärts in einem beliebigen Tone *).

*) Man unterscheidet in der römischen Kirche folgende Accente:

1) Accentus immutabilis, wenn die letzte Sylbe eines Worts weder erhöhet, noch erniedriget wird.

2) Accentus medius, wenn die letzte Sylbe um eine Terz niedriger gesungen wird.

Der folgende Textesabschnitt wird in derselben Art in der angenommenen Tonhöhe vorgetragen und der Beschluß desselben in eben der Art, wie der Schluß des ersten Abschnittes gebildet, und so wird auch mit dem 3ten, 4ten, 5ten Abschnitte u. s. w. bis ans Ende fortgefahren. Die Schlußgänge bei einem Punkte oder am Ende des Vortrags werden, wie dies auch die Natur der Sache fordert, gewöhnlich anders und vollkommener gebildet, als es bei einem Textesabschnitte geschieht, wo vielleicht nur ein Komma, Kolon oder Semikolon steht. Der ungeübtere oder nicht musikalische Prediger thut wohl, wenn er sich die verschiedenen Schlußformen aus einer Kirchenagende vorspielen läßt und sie zum Gebrauch auswendig lernt.

Dies ist das mechanische Verfahren für noch ungeübtere und der Musik weniger kundige Prediger; die geübtern oder musikkundigen richten entweder ihren Gesang nach den, in den Kirchen vorhandenen, oder andern eigends zu diesem Zwecke geschriebenen Kirchenagenden, vorgeschriebenen Melodien ein: oder sie weichen wenigstens insofern von jener Form ab, daß sie, theils um Eintönigkeit zu vermeiden,

---

3) Accentus gravis, wenn sie eine Quinte niedriger gesungen wird.

4) Accentus acutus, wenn einige Sylben von der letzten zwar eine Terz tiefer, die letzte aber wieder in ihrem vorigen Tone gesungen wird.

5) Accentus moderatus, wenn einige Sylben vor der letzten um eine Sekunde erhöhet, die letzte aber wieder in ihrem vorigen Tone gesungen wird.

6) Accentus interrogativus, erhöhet die fragweise vorkommenden Sätze am Ende um eine Sekunde.

7) Accentus finalis, erniedrigt die letzte Sylbe nach und nach bis in die Quarte, so daß einige vorhergehende Töne dazu gleichsam den Uebergang machen müssen.

theils Worte des Textes mehr hervorzuheben, mitunter die angenommene Tonhöhe mit einer höhern oder tiefern verwechseln, je nachdem ihnen ein Abschnitt, den sie besonders auszeichnen wollen, dazu Veranlassung giebt. Es ist ohne Zweifel vorzuziehen, wenn ein musik- und gesangkundiger Prediger jedesmal die Melodie dem Inhalte des Textes angemessen wählt; denn anders sollte die Melodie des Altargesanges am stillen Freitage, als am Osterfeste, anders bei einer Begräbnißfeier, als am Erndtedankfeste sein; denn die bei dieser Feier auszudrückenden Empfindungen sind von zu verschiedener Art, als daß sie durch dieselbe Vortragsweise ausgedrückt werden könnten. In dieser Hinsicht hat Naue's musikalische Kirchenagende großen Werth, weil sie für die verschiedenen kirchlichen Feste und ihre Feier eigene und passende Melodien giebt.

§. 155. Fortsetzung.

Wo eine Orgel vorhanden ist und wo der Organist den Gesang des Predigers zu begleiten pflegt, ist es, um mögliche Irrungen zu vermeiden, und damit dem Organisten nichts unerwartet komme, am sichersten, daß der Prediger sich nach bestimmten Melodien richte; wenigstens sollte er, wenn er von seiner gewöhnlichen Vortragsart in Absicht der Tonhöhe einzelner Abschnitte oder der Schlußgänge abweichen will, den Organisten davon unterrichten, damit dieser seine Begleitung darnach einrichten könne.

Der Prediger mag nun eine Vortragsart wählen, welche er will, so muß sie immer der Würde der Kirche angemessen sein. Einen widrigen Eindruck macht es, wenn man vom Altare her das Bestreben hört, den Gesang zu modernisiren, ihn in einen Figuralgesang mit eingeschalteten Läufen, Mordenten, Trillern u. s. w. zu verwandeln, oder wohl gar — ich glaubte es kaum, wenn ich nicht Ohrenzeuge davon gewesen wäre — Sätze aus allgemein bekannten Liedern,

die dazu noch eine ärgerliche Nebenidee erwecken, darin anzubringen.

Eben so unpassend und der Würde des Altargesanges wenig angemessen ist es, wenn der Prediger eine zu große Ungleichförmigkeit in die Länge oder Kürze der Töne bringt und bald in halben Taktnoten, dann auf einmal in 8tel, wohl gar 16tel Noten fortschreitet. Obgleich eine bestimmte Tondauer nicht vorgeschrieben werden kann, sondern dem eigenen Gefühle des Predigers überlassen und seiner Stimme angemessen eingerichtet werden muß, ein gleich langes Aushalten aller Sylben auch so wenig dem Sylbenmaaße der einzelnen Wörter, als dem Inhalte des Textes angemessen ist; so ist doch eine zu große Ungleichförmigkeit in der Dauer der Töne beim Vortrage sorgfältig zu vermeiden und darin weiter kein Unterschied, als zwischen langen und kurzen Tönen zu machen.

Was die Stärke des Vortrages betrifft, so ist darüber zu bemerken, daß der Altargesang mit vernehmlicher Stimme vorgetragen werden muß: jedoch richtet sich diese nach der Größe der Kirche und dem Inhalte des Textes, der nach Umständen oft einen stärkern, oft einen schwächern Vortrag erfordert; nur darf durch eine unverhältnißmäßige Anstrengung der Ton der Stimme nicht rauh und für die auszudrückenden Gefühle nicht unbrauchbar werden.

§. 156. Verschiedenheit des Altargesanges.

Wenn gleich der Altargesang in verschiedenen Formen vorkommt, so bleibt doch immer der Prediger die Hauptperson dabei; er trägt ihn entweder allein ohne jede Mitwirkung der Gemeinde vor, um die Feier einer religiösen Handlung ganz besonders zu erhöhen und die Gemüther zur gläubigen Annahme der ihnen dargebotenen göttlichen Gnadenmittel im gläubigen Vertrauen vorzubereiten (als solcher

erscheint er in dem Vortrage der Einsetzungsworte vor der Austheilung des heiligen Abendmahls); oder er trägt ihn zwar allein, aber als Repräsentant der Gemeinde vor, indem er in einem Gebete die heiligen Gefühle derselben gegen die Gottheit ausspricht, und die Gemeinde am Schlusse desselben durch ein gläubiges Amen einstimmt, daß das vorgetragene Gebet auch der Ausdruck ihrer innigsten Gefühle sei und sie Erhörung des Gebets im gläubigen Vertrauen von Gott hofft: dies sind die sogenannten Collekten; oder er trägt ihn mit der Gemeinde abwechselnd vor, und hier erscheint er als wahrer Wechselgesang, wobei der Prediger aber immer als Hauptperson erscheint, die den Hauptgedanken oder Hauptsatz allein vorträgt, dessen Nachsatz von der Gemeinde oder einem die Gemeinde vertretenden Sängerchore gesungen wird. Dieser Wechselgesang besteht entweder aus kurzen, der Feier des Tages angemessenen Sprüchen der Bibel, den sogenannten Versikeln oder Antiphonien, oder längern Gebeten, in deren Inhalte die Gefühle des Dankes vorherrschen, Präfationen genannt, deren Schluß die Theilnahme aller Himmels- und Erdenbewohner an dem Lobgesange Gottes verkündigt, welcher vom Chor oder der Gemeinde durch ein dreimal wiederholtes: Heilig ist Gott u. s. w. angedeutet wird. Diese Präfationen sind an manchen Orten, besonders vor der Feier der Communion oder auch an hohen Festtagen, noch immer gebräuchlich und in manchen Kirchenagenden mit ihren Melodien vorgeschrieben; ihr Gebrauch hat sich indessen in neuern Zeiten, zum Nachtheil der Erbauung, sehr vermindert.

Denjenigen Theil solcher Wechselgesänge, den das Chor oder die Gemeinde singt, nennt man das Responsum.

Am wenigsten gebräuchlich ist noch in unsern Kirchen das veraltete Absingen der Episteln, Evangelien und der Passion. Es wurde dem Vortrage derselben zwar auch wie

bei dem Altargesange überhaupt eine beliebige musikalische Tonhöhe zum Grunde gelegt, von der man stellenweise auf- oder abwärts fortschreitet, die Aussprache der Worte aber so vorherrschen läßt, daß dabei das Musikalische je mehr und mehr untergeordnet ist und somit der Vortrag nicht eigentlich Gesang genannt werden kann: man nannte dies das Choraliterlesen, oder Lesen oder Singen nach dem Accent.

§. 157. Das Singen der Responsa.

So wie der Cantor den Gemeindegesang zu leiten hat, so auch denjenigen Theil des Altargesanges, der von dem Sängerchore oder der Gemeinde vorgetragen wird.

1) Die Vortragsart ist noch einfacher, als die des Predigers; denn wenn der Prediger bei längern Sätzen nach Maaßgabe ihres Inhalts von seiner angenommenen Tonhöhe bald hinauf, bald hinuntersteigt, so wird in der Regel das Responsum in der von dem Prediger angenommenen Tonhöhe, bis der Schluß gebildet werden soll, fortgesungen.

2) Das Amen oder der Schluß eines längern Satzes kann auf eben so verschiedene und beliebige Art gebildet werden, als es bei dem Gesange des Predigers geschehen darf, wird auch in verschiedenen Kirchen verschieden gesungen. Es ist nur nicht wohl thunlich, wenn kein Sängerchor vorhanden ist, von der einmal angenommenen Art, das Amen oder den Schluß zu singen, abzuweichen, oder mit andern Schlußweisen wechseln zu wollen, ohne die Gemeinde zu verwirren.

3) Der Vorsänger hat hiebei seine Aufmerksamkeit darauf zu richten, daß er das Responsum in der von dem Prediger angenommenen Tonhöhe anfängt und die Gemeinde so leitet, daß dem Schlusse desselben die gehörige Anzahl von Sylben zugetheilt werde.

4) Der Vortrag der Responsorien sei langsam feierlich, ohne aber ins Schleppende zu fallen.

5) Wo ein Sängerchor an der Stelle der Gemeinde das Responsum vorträgt, darf man sich schon mehr Freiheiten erlauben, indem man von der gebräuchlichen einfachen Vortragsart abweicht und andere Melodien wählt, die man auch alsdann mehrstimmig singen läßt. In neuern Zeiten, wo man in den Schulen mehr Fleiß auf die Bildung zum Gesange verwandt hat, hört man hie und da auch in Landkirchen die Responsa zur Erbauung der Gemeinde oft recht gut von einem eingeübten Sängerchore mehrstimmig vortragen. Auch dieserwegen ist Naue's musikalische Kirchenagende sehr brauchbar, denn sie hat verschiedene Responsa, 3 und auch 4 stimmig.

6) Das „Heilig ist Gott" nach der Präfation hat eine eigene Melodie, die aus dem lutherischen Liede: „Jesaia dem Propheten" genommen ist. Naue hat in seiner musikalischen Kirchenagende noch eine andere von einem Sängerchore vorzutragende sowohl 4-, als 3 stimmige Melodie dazu.

§. 158. Die Begleitung des Altargesanges mit der Orgel.

Der Zweck der Begleitung des Altargesanges mit der Orgel kann entweder sein, die Feierlichkeit des Gottesdienstes zu erhöhen, oder die Stimme des Predigers zu unterstützen. Da die Melodie des Altargesanges für alle Fälle keine bestimmte und feststehende Form hat, besonders wenn der Prediger sich nicht an vorhandene Melodien hält, sondern in der Höhe oder Tiefe der Töne nach Maaßgabe des Inhalts wechselt, auch die Töne von längerer oder kürzerer und zwar willkührlicher Dauer sind, je nachdem es der Accent erfordert; so ist es leicht erklärlich, wie unangemessen und widernatürlich es sein würde, jede Sylbe des Predigers auf der Orgel mitspielen zu wollen, besonders da der Ausdruck der einzelnen Textesstellen nicht durch die Orgel gegeben werden kann, sondern einzig und allein in den Vortrag

des Predigers gelegt werden soll. Der Organist hat es hiebei also nicht mit der Melodie, sondern einzig mit der harmonischen Begleitung zu thun, die aber, wie bei dem Recitativ, sich nur auf die Angabe einzelner Akkorde beschränkt, womit die Wendungen der Harmonie bezeichnet werden. Nur alsdann, wenn der Prediger im Tone unsicher würde, spielt man die Töne der Melodie mit.

Es ist der Würde der gottesdienstlichen Feier und des Altargesanges zuwider und der Auffassung desselben hinderlich, wenn der Organist während des Singens des Predigers ein buntes Allerlei von Läufen, zu häufig angebrachten harpeggirenden Akkorden, variirten Sätzen u. dergl., wenn sie auch noch so künstlich ausgeführt werden, hören läßt.

Da der Prediger den Gesang taktfrei vorträgt, so muß der Organist die Worte des Textes sorgfältig nachlesen und besonders auf die Texteseinschnitte achten, um die Bildung des Schlusses mit paßlichen Akkorden zu bezeichnen. Da ebenfalls auch eine bestimmte Zeitgeltung der einzelnen Noten beim Altargesange nicht Statt finden kann, so hat der Organist sich auch in dieser Hinsicht nur einzig nach dem Prediger zu richten und jedem Tone die Dauer zu geben, die dieser ihm giebt.

Es ist übrigens keine geringe Kunst, den Altargesang zweckmäßig und würdevoll zu begleiten; denn es erfordert eine genaue Kenntniß der Natur und des Wesens eines solchen rhetorischen Vortrages, eine gründliche Kenntniß des Generalbasses, um bei jeder Wendung die passendsten Akkorde zu finden, und da der Prediger, wenn ihm der Grundton beim Anfange seines Gesanges nicht angegeben ist, bald in dieser, bald in jener Tonhöhe anhebt, die Fertigkeit, in jeder, auch der ungewöhnlichsten Tonart spielen zu können.

Der mit einer zweckmäßigen Begleitung des Altargesanges noch unerfahrene Organist thut wohl, wenn er Naue's

musikalische Kirchenagende mit Fleiß und Aufmerksamkeit studirt; sie lehrt ihm in vielen Beispielen, wie er die Begleitung richtig und würdevoll einzurichten hat. Wo der Prediger seinen Gesang nach vorgeschriebenen Melodien einrichtet, sollte der Organist diese immer vor sich haben; wo dies aber nicht der Fall ist, hat er die größte Aufmerksamkeit auf den eigenthümlichen Vortrag des Predigers zu richten, um nicht durch harmoniewidrige Akkorde die Ohren der Zuhörer zu beleidigen und den Eindruck und die Erbauung zu stören.

Wenn der Organist sich nicht vertrauen darf, die Begleitung des Altargesanges würdevoll und der besondern Vortragsart des Predigers angemessen einzurichten, so ist es am gerathensten, sie ganz und gar zu unterlassen.

Für angehende Organisten muß nur bemerkt werden, daß die Stimme des Predigers beim Altargesange immer vorherrschen soll; daher zur Begleitung desselben sowohl im Manual, als Pedal, nur Eine oder nach Umständen einige sanfte Stimmen zu wählen sind, am zweckmäßigsten im Manuale entweder Flöte, oder Gedakt 8 Fuß, im Pedale Gedakt oder Violon 8 Fuß.

Die Begleitung der Responsorien ist in der Regel in derselben Art einzurichten; indessen kann hier der Organist mehr die Sylben der Melodie mitspielen, da der Gesang gleichförmiger ist. Werden die Responsorien von einem Chore gesungen und mit der Orgel begleitet, so müssen bei den 4 stimmigen alle vier und bei den 3 stimmigen alle drei Stimmen mitgespielt und den beiden Händen zugetheilt werden. Es versteht sich übrigens von selbst, daß man nach Verhältniß der Stärke des Chors, oder wenn die Gemeinde die Responsorien singt, nach Verhältniß der Zahl der versammelten Gemeindeglieder, mehrere und stärkere Register anzieht, wobei man aber lieber alle Schnarrwerke und schreiende Register, so wie alle, die kleiner als 4 Fuß sind, vermeidet.

§. 159. Literatur des Altargesanges.

Beachtenswerth sind die in den Kirchen vorhandenen, besonders ältern Agenden, denen die Melodien des Altargesanges in Noten beigefügt sind.

Versuch einer musikalischen Agende oder Altargesänge, zum Gebrauch in protestantischen Kirchen, für musikalische und nicht musikalische Prediger und die dazu gehörigen Antworten für Gemeinden, Singchöre und Schulkinder, mit beliebiger Orgelbegleitung, theils nach Urmelodien bearbeitet, theils neu componirt von Joh. Friedr. Naue, Musikdirektor der vereinigten Universität Halle und Wittenberg, Direktor des Stadtsingechors und Organist der Kirche z. U. L. Fr. zu Halle. Halle 1818. XVI. u. 100 S. quer 4. 1 Thlr. 12 gr. 2te Aufl. 1833. in 3 verschiedenen Bearbeitungen. 1ste für Diskant, Alt, Tenor und Baß. 2te für 2 Tenöre und 2 Bässe. 3te für 2 Diskante und einen Alt. 1ste Lieferung. Jede Bearbeitung 20 gr. 2te Lieferung 1ste Bearbeitung. 1834. 1 Thlr. 16 gr.

In der Einleitung über Würde, Nutzen, Ursprung und Einrichtung des Altargesanges, so wie Anleitung zum Gebrauch der mitgetheilten Melodien für musikkundige sowohl, als unmusikalische Prediger, und zur Einrichtung der Begleitung für Organisten. Sie enthält Melodien zu dem „Ehre sei Gott“ (Gloria), zu den Kollekten auf die verschiedenen Feiertage, mit Einschaltung der Versikeln, zu Evangelien und Episteln, Präfationen, zu dem Vaterunser, den Einsetzungsworten, der Danksagung nach dem heiligen Abendmahle und dem Segen. Ueberall mit passender Orgelbegleitung und 3 und 4 stimmig ausgesetzten Responsorien.

Rußwurm, J. B. W., musikalische Altar-Agende. Ein Beitrag zur Erhebung und Belebung des Cultus; nebst einem Anhange von Antiphonien, Responsorien, Motetten,

Arien, Hymnen, Chorälen, Collecten, dem V. U. und den Einsetzungsworten beim heil. Abendmahl. Hamburg 1826. XXVI. und 128 S. 4. 1 Thlr. 16 gr.

Melodien nebst Orgelbegleitung zu dem V. U. und den Einsetzungsworten findet man in verschiedenen Choralbüchern; einzeln aber auch.

Schicht, J. G., das Vaterunser und die Worte des Abendmahls für eine Singstimme mit Orgelbegleitung.

Tuch, S. H. G., das Vaterunser und die Einsetzungsworte. Mit Melodie und Orgelbegleitung. Dessau.

Gleichmann, verbesserte Melodie der Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls mit Begleitung der Orgel, zum kirchlichen Gebrauch. Hildburgh. 6 gr.

Das Wesentliche des Unterschiedes dieser Composition der Einsetzungsworte von der bekannten uralten, liegt darin, daß das Historische in denselben von den Worten des Heilandes gesondert ist, indem jenes recitativisch in kurzen Noten, dieses aber a tempo, als Cantilena, im langsamen Tempo behandelt worden; jene alte Melodie liegt dabei zum Grunde. —

Rußwurm, Pastor J. W. V., Nachtrag zur musikalischen Altar-Agende. 4. ($3\frac{1}{2}$ Bog.). Hamburg 1831. 8 gr.

Kraussold, Pfarrer V., Versuch eines Beitrags zur Altarliturgie. Enthaltend die Einsetzungsworte und das Vaterunser, eine kurze Litanei, und eine Beilage zweier Abendmahls-Choral-Gesänge, nebst einer kurzen Abhandlung als Nachwort. gr. 4. (2 lithogr. u. 2 gedruckte Bog.) Nürnberg 1832. 12 gr.

Dritte Abtheilung.

Der Chorgesang.

§. 160. Begriff.

Unter Chorgesang wird hier der von einem dazu gebildeten Sängerchore vorgetragene künstliche mehrstimmige Kirchengesang verstanden, besonders insoweit er ohne Begleitung von andern musikalischen Instrumenten, als der Orgel, in jeder Kirche zu bewerkstelligen ist. Er unterscheidet sich von dem Gemeindegesange dadurch, daß nicht die ganze Gemeinde, sondern nur eigentlich dazu gewählte und gebildete Sänger unmittelbar thätigen Antheil daran nehmen und nicht wie dieser ein-, sondern mehrstimmig ist, auch nicht wie dieser in immer gleich langen Tönen fortschreitet; von der eigentlichen Kirchenmusik aber dadurch, daß zum Vortrage desselben keine große oder doch in der Ausführung schwierigere Gesangstücke gewählt werden und er zur Unterstützung keine musikalische Instrumente nothwendig bedarf, selbst die Orgel nicht, wo sie fehlen sollte.

§. 161. Werth des Chorgesanges.

Wenn gleich der Gemeindegesang, aus Gründen, die an ihrem Orte angeführt sind, nicht vierstimmig gesungen werden kann und soll, so ist doch der Werth eines mehrstimmigen Gesanges zu entschieden, als daß man nicht wünschen sollte, daß er in jeder Kirche vorhanden sein möchte. Ein reiner vierstimmiger Gesang ist das vollkommenste Musikstück, das dem Ohre jedes Menschen, der einiges Gefühl für Musik hat, wohlgefällt; und weil der Ausdruck durch die Harmonie verstärkt wird, so ist er mehr noch, als der einstimmige Gesang geeignet, diejenigen Empfindungen zu erwecken, die er seiner Eigenthümlichkeit wegen eben bezweckt. Er ist, wie

Musik überhaupt, gleich geschickt, an jede Art der Empfindung des Menschen sich anzuschließen; er hat etwas Feierliches und Großes und ist daher vorzüglich bei solchen Gelegenheiten zu gebrauchen, wo die Gemüther außerordentlich zu rühren sind. Durch seine Anwendung in der Kirche können festliche Zeiten, einzelne religiöse Handlungen und Momente, die das Gemüth besonders rühren sollen, hervorgehoben, und es kann durch ihn eine Abwechselung bewirkt werden, die der gottesdienstlichen Feier eben so angemessen, als sie für die Gemeindeglieder aller Stände anziehend ist. „Es sind daher Sängerchöre unleugbar eine hohe Zierde der Kirche und des Gottesdienstes. Dafür haben sie von jeher gegolten. Ja, sie sind überall, wo man dem Gottesdienste eine höhere Würde geben und denselben durch eine geistreichere, ästhetische Liturgie verherrlichen will, durchaus unentbehrliche Anstalten."

§. 162. Der Chorgesang ist ein altes Institut der Kirche.

Wenn man in neuern Zeiten sich bemühet hat, den Chorgesang in die Kirchen einzuführen, so ist dies nicht etwas ganz Neues, etwas das früher nicht da gewesen wäre; es ist nur die Wiederherstellung eines Instituts, das freilich nicht in der Art, wie man seine Einführung jetzt wünscht, allgemein, aber doch in einem hohen Grade der Vollkommenheit in den Stadtkirchen, unvollkommener aber und in schwacher Nachahmung auch in den Landkirchen von alten Zeiten her vorhanden war. Ein geringes Ueberbleibsel davon sind die noch in einigen Städten kümmerlich bestehenden Singechöre und die meistens dürftigen Kirchenmusiken.

Schon in den frühern Zeiten der Christenheit führte man die Instrumentalmusik zur Begleitung des Gesanges in die Kirchen ein, und zur Zeit der Reformation bestanden besonders in den Kathedralen die Kirchenmusiken in großer

Vollkommenheit und Pracht; sie hatten den Gemeindegesang beinahe gänzlich verdrängt. Damit Sänger für den Kirchendienst gebildet würden, hatte man selbst in kleinen Landstädten Sängerchöre unter Direction der Cantoren errichtet, und fundirte aus den Stadt- und Kirchenkassen die in neuern Zeiten sehr geschmälerten, ja auch gänzlich eingegangenen Dienste der Stadtmusici, deren Dienstfunction besonders in Instrumentalbegleitung des Sängerchors in der Kirche bestand. Obgleich Luther den vernachlässigten und beinahe verstummten Gemeindegesang in seine Rechte wieder einsetzte, so wollte er doch nicht, daß die Sängerchöre und die Instrumentalmusiken aus den Kirchen verbannt werden sollten: es war vielmehr sein Bestreben, die gottesdienstliche Feier, besonders die des heiligen Abendmahls, durch Gesang und Musik zu erhöhen; er drang deshalb auf Veredlung des Gesanges und eine bessere Anwendung der Sängerchöre in der Kirchenmusik. Er betrachtete den kirchlichen Sängerchor als ein zur Erhöhung der gottesdienstlichen Feier wesentliches Institut, der durch seinen von der Instrumentalmusik begleiteten harmonischen Gesang, theils als Repräsentat der Gemeinde, theils als Sprecher der Religion auftreten und die Wechselwirkung zwischen den Liturgen und der Gemeinde beleben sollte. Er ermunterte zur Verbesserung der bestehenden Sängerchöre, zur Einrichtung derselben, wo noch keine waren, zur Unterweisung in der Musik und im Gesange in den Schulen und forderte die Obrigkeiten zur Beförderung der Kirchenmusik auf. Einen so guten Anfang diese höchst wichtige Angelegenheit auch zu nehmen schien, so erkaltete doch der Eifer dafür sehr bald, und allmählig kamen die Sängerchöre und Kirchenmusiken immer mehr in Verfall, und haben in neuern Zeiten aus Mangel an Unterstützung, bis auf wenige Ausnahmen, sich nur kümmerlich erhalten oder ganz und gar aufgehört.

Auf dem Lande, wo man aus Mangel an musikalisch gebildeten Männern, mit Ausnahme einiger weniger Gegenden, wie namentlich in Thüringen, wo Musik ein Erbstück vom Vater auf den Sohn ist, eigentliche Kirchenmusiken nicht aufführen konnte, wurden doch die Schulknaben zum Gesange, wenn auch nur mechanisch, doch so weit angeleitet, daß sie die Stelle eines Sängerchors in den Kirchen vertreten konnten. Der Cantor oder Vorsänger hatte seine Knaben auf dem Chore um sich her versammelt und sang mit ihnen liturgische Wechselgesänge. Es fiel Niemanden von den Eltern ein, seine Kinder diesem Kirchendienste zu entziehen. Da aber diese Sängerchöre der Knaben zur Ersingung einiger Einkünfte der Schullehrer am Gregorius-, Martins- oder Neujahrstage gebraucht, also zu andern, als ihrem ursprünglichen Zwecke benutzt wurden, entzogen manche Eltern ihre Kinder diesem Chore, und die Schullehrer, um ihre Einkünfte nicht fahren zu lassen, sahen sich genöthigt, um Sänger zu erhalten, den Knaben einen Mitgenuß an den ersungenen Gaben zu gestatten. Von ihrer ursprünglichen Bestimmung entfernt, verlor der Dienst des Sängerchors sein Ansehen, die Knaben angesehener Eltern entzogen sich demselben, und so gerieth er auch hier allmählig in Verfall. Diese Sängerchöre in veredelter Gestalt ausschließlich für den Dienst der Kirche überall wieder herzustellen, ist in den neuern Zeiten das Bestreben mehrerer verdienter Männer gewesen, die in dem Verfalle und der Vernachlässigung des Kirchengesanges eine Mitursache des vernachlässigten Besuchs der Kirchen erkannten.

§. 163. Bildung des kirchlichen Sängerchors.

Es ist nicht zu leugnen, daß der Bildung und Erhaltung eines kirchlichen Sängerchors sich Schwierigkeiten entgegenstellen, die aber doch bei einem ernsten Wollen und kluger

Einleitung, wie es die Erfahrung an einigen Orten bewiesen hat, zu beseitigen sind.

Wenn die gottesdienstliche Feier durch den Sängerchor gehoben werden soll, so muß er zur Aufführung mehrstimmiger Gesänge geschickt gemacht werden. Es würde wenig damit gewonnen sein, wenn er sich nur auf den einstimmigen Gesang beschränken sollte; er würde dann bald mit dem Gemeindegesange zusammenfließen. Die Aufführung eines reinen vierstimmigen Gesanges setzt aber einen ziemlichen Grad musikalischer Kenntnisse und Fertigkeiten voraus, die man auf dem Lande vergebens sucht. Ein kirchliches Sängerchor muß also hier von Grund auf neu gebildet werden. Die Schuljugend vereinigt unter sich nicht den Umfang der Stimmen eines vierstimmigen Gesanges, Tenor und Baß müssen mit Erwachsenen besetzt werden; aber nur in äußerst seltenen Fällen finden sich solche vor, die schon gebildet genug dazu sind.

Der erfahrne Schullehrer weiß, wie viel Kraft- und Zeitaufwand, der den übrigen nothwendigen Lectionen doch nicht entzogen werden darf, dazu gehört, um Kinder und junge Leute, bei dem geringen Sinne, der für musikalische Kunstfertigkeit unter dem gemeinen Manne einheimisch ist, so weit heran zu bilden, daß sie einen reinen mehrstimmigen Gesang in der Kirche aufzuführen, geschickt genug sind. Außer diesen fast allgemeinen Hindernissen stellen sich der Ausführung eines solchen Unternehmens an manchen Orten noch andere entgegen. Bald fehlt dem Schullehrer der Grad der musikalischen Ausbildung und Fertigkeit, der zu einem solchen vollkommenen Unterrichte im Gesange erforderlich ist; bald ist der Prediger dagegen eingenommen, weil er entweder überhaupt kein Freund der Musik und des Gesanges ist, oder sich von dem Werthe einer solchen musikalischen Ausbildung und solcher kirchlichen Aufführungen nicht über-

zeugen kann; bald verstattet es selbst die Einrichtung der Kirche nicht einmal, einen Sängerchor, darin aufzustellen.

Wo diese Hindernisse nicht vorhanden oder doch zu überwinden sind, und die Errichtung eines kirchlichen Sängerchors unternommen werden soll, da möchten zum Gelingen folgende Hauptpunkte wohl zu berücksichtigen sein.

1) Der kirchliche Sängerchor muß aus der Schule hervorgehen. Dem Unterrichte im Singen müssen eben so wie dem Unterrichte in der Religion, im Lesen und Schreiben eigene Stunden gewidmet werden, er muß wie dieser ein wesentlicher Theil des Unterrichts sein; und da die Kinder zu höhern Leistungen im Gesange gebildet werden sollen, so darf dies kein mechanisches Abrichten sein, sondern es muß ihnen ein geordneter methodischer Unterricht, wozu es an Anleitungen nicht fehlt, ertheilt werden. Da das Singen nach Ziffern eben keine bedeutende und wesentliche Vortheile gewährt, in der Folge aber bei höhern Leistungen Schwierigkeiten entgegenstellt, so ist es am gerathensten, den Unterricht im Singen vom Anfange an nach Noten zu ertheilen. Es kömmt bei der Bildung zum Gesange in der Schule das Meiste auf den Eifer, die Klugheit und Geschicklichkeit des Lehrers an.

2) Es würde aber der kirchliche Chorgesang immer sehr unvollkommen bleiben müssen, wenn er sich nur auf die Kinderstimmen beschränken sollte: es würde ihm die Fülle fehlen, wodurch er sich zu einem feierlichen, würdevollen, imponirenden Gesange erhebt; weshalb Erwachsene, Männer, Jünglinge und Jungfrauen, zur Theilnahme an dem Sängerchore gewonnen werden müssen. Am zweckmäßigsten und sichersten möchte es sein, die Schule als den Stamm des Sängerchors anzusehen, die ausgezeichnetsten, unterrichtetsten und mit musikalischem Sinne am reichlichsten begabten Schüler nach ihrer Entlassung aus der Schule zu bewegen, Mitglieder des

Sängerchors zu bleiben, und sie zu verpflichten, zu gewissen Zeiten an der Unterweisung und Uebung im Singen und an jeder Gesangaufführung in der Kirche, so lange sie sich nicht förmlich davon losgesagt haben, Theil zu nehmen. Es bildet sich auf diese Weise allmählig und sicher ein Chor, welchem es in der Folge auch nicht an den erforderlichen Männerstimmen fehlt, und das auch bei fortgesetzter Unterweisung zu höhern Leistungen allmählig herangebildet werden kann.

3) Soll ein Unternehmen dieser Art nicht schon in seinem Entstehen verunglücken, so übereile man nichts dabei. Man lege erst durch eine fortgesetzte Unterweisung im Singen einen hinlänglichen Grund, ehe man mit irgend einer öffentlichen Gesangaufführung hervortritt. Man gehe Schritt vor Schritt und gebe nichts öffentlich, was nicht bis zur Fertigkeit eingeübt ist und nicht mit einiger Vollkommenheit ausgeführt werden kann. Choräle, das Amen, die Responsorien, das Sanctus, anfangs einstimmig, bei weitern Fortschritten zweistimmig, bei größerer allmähliger Vervollständigung des Sängerchors drei- und vierstimmig. Erst nach völliger Constituirung und Einübung eines vollkommenen Sängerchors trete man mit größern Gesangstücken hervor.

Es ist ein Fehler, der von vorn herein gegen ein solches Institut einnimmt, wenigstens nicht die zum Fortbestehen desselben nothwendige Theilnahme der Gemeinde erregt, wenn besonders junge Lehrer kaum die Zeit erwarten können, ehe sie mit ihren mechanisch eingeübten, öfters nicht einmal kirchlichen Singstücken, öffentlich auftreten und sich zeigen können. Man hört mitunter und selbst in den Kirchen kleiner Landstädte, die Choräle, das Amen ꝛc. von der Schuljugend mehrstimmig singen; man glaube aber nicht, daß es ein harmonischer Gesang sei; die begleitenden Stimmen werden von den Kindern beliebig hinzugefügt, und so entsteht ein

Getön, eine Disharmonie, wovon das gebildetere Ohr sich mit Widerwillen wegwendet. Es können und dürfen hier freilich keine vollkommenen Leistungen erwartet werden; indessen dürfen sie doch auch nicht so unvollkommen sein, daß sie nicht auch den weniger Gebildeten eine günstige Meinung von der Schönheit eines mehrstimmigen Gesanges beizubringen vermöchten.

§. 164. Einrichtung eines kirchlichen Sängerchors.

Wenn durch den Unterricht eine solche Fertigkeit im Gesange begründet worden ist, daß die Gemeinde an den kleinen veranstalteten Gesangaufführungen in der Kirche Freude findet und sich dafür interessirt, und man sich der besten Sänger und Sängerinnen von den in der Schule herangebildeten und confirmirten Schülern, oder andern bereits gebildeten Jünglingen und Jungfrauen, für den Chorgesang versichern will, dann ist es an der Zeit, sie durch ein Grundgesetz zu einer eigenen Gesellschaft zu vereinigen und ihr Verhalten und ihre Obliegenheiten für den bestimmten Zweck zu regeln. Der Sängerchor erhält eine gewisse Weihe, die sein Fortbestehen sichert, wenn er ganz und gar als eine kirchliche Anstalt betrachtet wird.

Das Wesentliche einer solchen Anstalt wird sich aus den Statuten ergeben, die ich dafür aus dem 3ten Bändchen von Natorps Briefwechsel einiger Schullehrer und Schulfreunde, S. 157 ff., hier hersetze; sie sind im Allgemeinen vortrefflich und können leicht nach den örtlichen Bedürfnissen abgeändert werden.

Statuten des Sängerchors der Kirche zu N.

1) Wir Unterschriebene haben uns mit Genehmigung des Kirchenvorstandes vereiniget, ein Sängerchor für unsere Kirche zu bilden.

2) Das Sängerchor ist bestimmt, alle musikalischen Aufführungen für den öffentlichen Gottesdienst zu besorgen.

3) Diese Aufführungen sollen statt finden am Weihnachtsfeste, am Neujahrstage, am Charfreitage, am Osterfeste, am Himmelfahrtsfeste, am Pfingstfeste, am Erndtefeste, am Bußtage, am Confirmationsfeste, bei der Abendmahlsfeier und am Kirchweihfeste. Auf besonderes Verlangen und gegen Gebühren, welche an die Chorcasse bezahlt werden, besorgt das Chor auch bei Leichenbegängnissen eine musikalische Aufführung.

4) Der Sängerchor soll unter der Aufsicht und Leitung desjenigen unserer Schullehrer stehen, welcher die meiste Geschicklichkeit dazu hat. Der andere Schullehrer soll sein Gehülfe sein. Der Kirchenvorstand hat dafür zu sorgen, daß inskünftige kein Schullehrer von der Gemeinde gewählt werde, welcher nicht die nöthige musikalische Geschicklichkeit besitzt.

5) Die Uebungen des Sängerchors sollen in der Regel an den Sanntagsnachmittagen statt finden und jedesmal wenigstens anderthalb Stunden dauern.

6) Diese Uebungen regelmäßig zu halten, soll den Schullehrern durch ihre Vocation zur Pflicht gemacht werden.

7) Jedes Mitglied ist verbunden, an diesen Uebungen Theil zu nehmen. Wer ohne gegründete Ursachen dreimal nach einander zurückbleibt, zahlt für jeden Fall des Ausbleibens zwei Groschen Strafe. Wer in einem Jahre zwanzigmal aus Nachlässigkeit oder Unlust bei den Uebungen gefehlt hat, wird ausgeschlossen.

8) In unser Sängerchor können nur diejenigen Jünglinge und Jungfrauen aufgenommen werden, welche so viel musikalische Geschicklichkeit besitzen, als man sich in unsrer Schule erwerben kann, aus der Schule entlassen, confirmirt und von unbescholtener Aufführung sind.

9) Man kann Mitglied bleiben, so lange man will und mitzusingen im Stande ist.

10) Wenn der Chor durch den Zuwachs aus der Schule zu stark werden möchte, so müssen in der Regel die ältesten Mitglieder den neuen Ankömmlingen weichen.

11) Die höchste Zahl der Mitglieder ist mit Berücksichtigung der Größe unserer Kirche auf fünfundsechzig festgesetzt worden.

12) Wenn die Zahl bis auf fünfundvierzig gestiegen ist, so sollen aus denen, welche sich zur Aufnahme bei dem Kirchenvorstande melden, nur die geschicktesten gewählt und aufgenommen werden.

13) Wer sich den Anordnungen des Vorstehers widersetzt, wer einen ärgerlichen Lebenswandel führt und wer insbesondere sich irgend eine unzüchtige oder andre entehrende Handlung zu Schulden kommen läßt, wird ohne alle Rücksicht auf seine musikalische Geschicklichkeit ausgeschlossen.

14) Der Chor hat seine besondere Chorcasse. In diese Casse fließen die Strafgelder, der Ertrag eines Kirchenopfers, ein jährlicher Beitrag von einem Thaler aus der Kirchencasse, die Gebühren für musikalische Aufführungen bei Leichenbegängnissen, das Eintrittsgeld neuer Mitglieder, und freiwillige Geschenke von Freunden des Gesangs und der Kirche.

15) Das Kirchenopfer soll am Kirchweihfeste eingesammelt werden. Für die musikalische Aufführung einer Collecte bei einem Leichenbegängnisse wird ein Thaler gezahlt; wenn außer der Collecte auch noch ein Chorgesang verlangt wird, zwei Thaler; für ein vollständiges Oratorium fünf Thaler. Das Eintrittsgeld eines neuen Mitglieds ist auf vier Groschen festgesetzt.

16) Aus dieser Casse wird die Anschaffung neuer Musikalien, die Erleuchtung des Schulzimmers bei den Uebungen

und der Kirche bei musikalischen Aufführungen in Abendstunden, wie auch der Ankauf und die Unterhaltung eines musikalischen Instruments bestritten.

17) Die Casse wird von dem Vorsteher des Chors verwaltet. Die Rechnung wird vor dem Kirchenvorstande abgelegt.

Diese von uns, den Stiftern und ersten Mitgliedern des Sängerchors entworfenen und unterschriebenen Statuten sollen von allen neu eintretenden Mitgliedern unterschrieben werden.

§. 165. Aeußere Bedingungen zur Aufführung des Chorgesanges in der Kirche.

Wenn sich ein Sängerchor gebildet und ausschließlich zum Dienste der Kirche vereiniget hat, so kömmt es zur vollkommenen Ausführung der Gesangstücke auf folgende äußern Bedingungen hauptsächlich an.

1) Der Chordirigent. Er ist die Seele des ganzen Chors, durch ihn muß die Menge der Stimmen in Takt und Harmonie zu einem schönen Ganzen sich einigen. Die nothwendigsten Eigenschaften eines Chordirigenten sind: daß er takt- und tonfest sei, ein scharfes Gehör habe, so viel musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten besitze, als zu solchen Aufführungen nothwendig ist und die Gabe, sich über alles dabei Vorkommende mittheilen und aussprechen zu können. Ist er überdies selbst noch ein guter Sänger, versteht er die Harmonie, das Wesen der ächten Kirchenmusik, kann er Partituren gut lesen und spielen, so sind dies Eigenschaften, die ihn zum Chordirigenten noch mehr befähigen. In den Dorfkirchen, wie auch in vielen Kirchen kleiner Städte, ist gewöhnlich der Schullehrer Chordirigent und zugleich Organist und die Orgel in der Regel das einzige begleitende Instrument, womit der Sängerchor zu leiten um so weniger schwierig ist, jemehr er es versteht mit der Orgel, wo es

bei dieser oder jener Stimme fehlen will, geschickt einzuhelfen. Einen wesentlichen Nutzen gewährt es, wenn für jede Hauptstimme Ein oder einige vorzüglich geschickte und zuverlässige Sänger herangezogen werden, und eine solche Stellung in dem Chor erhalten, daß sie als Führer den Gesang der übrigen regieren und leiten.

2) Die Stärke des Chors und das Verhältniß der Stimmen unter einander. Die Stärke des Chors muß sich nach der Größe der Kirche richten. Es ist nicht leicht zu befürchten, daß aus der Schule eine zu große Zahl für den Gesang gebildeter Chorschüler hervorgehe und der Gesang in der Kirche zu stark werde. Es kann nur dann der Chorgesang seinen Zweck erfüllen, wenn er durch Vielheit der Sänger imponirt und die Kirche füllt. Wenn das Sängerchor mit seinen vier Stimmen vollständig constituirt ist, so sind wenigstens vier Stimmen für jede Hauptstimme erforderlich; jedoch muß der Diskant stärker und am stärksten besetzt werden, zunächst der Baß; Alt und Tenor können schwächer und in der Stärke sich gleich sein.

3) Die Aufstellung des Chors. Sehr oft bietet die Aufstellung des Chors große Schwierigkeiten dar, weil der Orgelchor theils zu beschränkt, theils der Raum nicht in geeigneter Form vorhanden ist. Am wenigsten dazu geeignet ist die Quadratform, am besten die Form eines halben Mondes. Auf jeden Fall stelle man die Sänger für jede Hauptstimme neben einander, Diskant und Baß aber so, daß die Sänger und der Dirigent sich beständig im Auge behalten können.

§. 166. Was soll von dem Sängerchore in der Kirche gegeben werden?

Betrachten wir im Allgemeinen, was für Gesangstücke von dem Sängerchore in der Kirche aufgeführt werden sollen, so dürfen es 1) nur solche sein, die den Kräften der Sänger

und Sängerinnen angemessen sind und keine Schwierigkeiten darbieten, die außer den Grenzen der jedesmaligen Stufe der Ausbildung im Gesange liegen; 2) nur kirchliche Gesangstücke, d. h. nur solche, wodurch sich ein Ton und Geist ausspricht, der sich mit dem Ernst und der Würde unserer gottesdienstlichen Feier verträgt; daher 3) in der Regel nur solche, deren Charakter der Hauptmelodie kein anderer ist, als der Charakter des Chorals, ohne harmonische Künsteleien, wie sie sich besonders in Fugen finden, ohne theatralische Fugen und Arien.

Es erfordert viel Umsicht, musikalischen Geist und richtigen Takt, aus der Menge für die Kirche vorhandener Compositionen Gesangstücke herauszufinden, die diesen Forderungen entsprechen. Den Landschullehrern, welche den Kirchengesang in der Regel zu leiten haben, ist es bei ihrer Stellung beinahe unmöglich, aus dem Vorrathe kirchlicher Compositionen berühmter Meister, die für die meisten ohnedieß terra incognita sind, diejenigen Gesangstücke auszuwählen und zu sammeln, die für den Grad der Bildung ihres Sängerchors und für das kirchliche Bedürfniß paßlich sind. Sammlungen von Gesangstücken für den Bedarf solcher Sängerchöre besonders auf dem Lande, oder eigentlich für diesen Zweck eingerichtete neue Compositionen sind noch zu wenig vorhanden.

Sehen wir insbesondere auf die Gattungen der musikalischen Aufführungen solcher Sängerchöre, wie wir sie uns denken, so möchten sie nach dem zunehmenden Grade der Ausbildung in folgender Ordnung folgen:

1) Die Responsorien des Altargesanges, als das Amen, die Responsorien (Antiphonien) der Intonationen (Collecten) des Predigers, die Präfation u. s. w.

Diese Wechselgesänge sind in den neuern Zeiten viel zu viel vernachlässiget; sie waren ehedem, mehr als jetzt, eine Zierde des Cultus. Einige neuere Agenden, besonders die

neuere Preußische haben diesen beinahe in Vergessenheit gerathenen Theil unsers öffentlichen Cultus wieder mehr ins Leben gerufen. Dieser Gattung des Kirchengesanges sollte mehr als bisher die Aufmerksamkeit zugewandt und die Sänger-, wenigstens die Knabenchöre angeleitet werden, den bisher von der Gemeinde gesungenen Theil mehrstimmig, oder wenn auch dieses nicht zu erreichen steht, doch einstimmig mit mehr Geschmack singen zu lassen. Außer dem Chore kann auch die Gemeinde Antheil daran nehmen, z. B.

Prediger: Christus hat dem Tode die Macht genommen.

Der Chor: Und Leben und unvergängliches Wesen ans Licht gebracht.

Die Gemeinde: Halleluja.

Nach Inhalt der Collecte können die Responsorien der Gemeinde wechseln, als: Kyrie Eleison; Herr erhöre uns; Amen u. s. w.

Vor allen möchte zur feierlichen Erhebung unsers Cultus bei der Feier des heiligen Abendmahls und an Festtagen die beinahe gänzlich in Vergessenheit gerathene Präfation wieder ins Leben zurück zu rufen sein; durch sie wird, wenn sie von dem Prediger im rechten und mit gutem Ton der Stimme und von einem Sängerchor mehrstimmig in reiner Harmonie mit paßlicher Orgelbegleitung vorgetragen wird, der Mangel der Aufführung größerer Gesangstücke ersetzt. Der Wechselgesang, der hier unter dem Namen einer Präfation gemeint ist, fängt sich an:

Prediger: Erhebet zum Himmel eure Herzen.

Chor: Wir haben sie erhoben u. s. w.

Den Schluß singt der Chor mit: Heilig, heilig, heilig rc., dessen Melodie von verschiedener musikalischen Behandlung sein kann. Naue hat in seiner musikalischen Altaragende für die versichedenen Festtage Präfationen, die alle Aufmerksamkeit

und bei der öffentlichen Gottesverehrung gebraucht zu werden verdienen.

2) Choräle. Es würde nicht wenig zur Belebung unserer gottesdienstlichen Feier beitragen, wenn zur Auszeichnung bei festlichen Veranlassungen, mit der Anordnung der ganzen Feier in Verbindung gebrachte einzelne Strophen oder mit der Gemeinde abwechselnd die Strophen eines Liedes, von einem Sängerchor mehrstimmig mit sanfter Orgelbegleitung gesungen würden. Nebenbei würde dies auf die Veredlung des Gemeindegesanges und zur Einführung neuer oder unbekannter Melodien von wesentlichem Nutzen sein.

3) Chorgesänge, worunter hier nicht nur die eigentlichen Chöre, sondern auch die Motetten verstanden werden. Sie machen, wenn sie mit reiner Harmonie und Präcision vorgetragen werden, bei der gottesdienstlichen Feier einen vorzüglichen Eindruck. Wenn wir gleich an vortrefflichen Chorgesängen für den kirchlichen Bedarf keinen Mangel haben, so ist doch für das Bedürfniß solcher Sängerchöre, wie wir sie in Augen haben, noch wenig gesorgt; denn alle jene Meisterwerke dieser Art von Graun, Rolle, Händel, Mozart u. s. w. erfordern eine größere Kunstgeschicklichkeit, als wir sie von unsern Sängerchören erwarten dürfen. Es würde ein verdienstliches Werk sein, für diese eine Auswahl der vorhandenen leichtern Chorgesänge zu sammeln uud durch den Druck bekannter zu machen.

4) Lieder. Die Auswahl derselben, daß sie eben so wenig außer den Grenzen der Kunstbildung unsers Sängerchors liegen, als auch einen der Würde der kirchlichen Andacht und der Festfeier entsprechenden Charakter haben, möchte ebenfalls nicht so leicht sein; weil wir Compositionen der Art nur in geringer Anzahl besitzen. Man hüte sich, besonders von dieser Gattung von Musikstücken etwas in die Kirche zu bringen, was sich nicht durch einen zwar einfachen, aber

doch ernsten und würdevollen Charakter vor den Arien profaner Musik auszeichnet. Die Versuchung zu einer irrigen Wahl liegt hier so nahe, da manche Liedersammlungen für Schulen oft Lieder enthalten, wovon mancher, der die Grenze zwischen kirchlicher und profaner Musik nicht scharf genug zieht, glauben möchte, daß sie sich recht gut zum kirchlichen Gebrauch eigneten.

5) Cantaten und Oratorien liegen wohl außer dem Bereiche unsers Sängerchors, weil ihre Aufführung eine größere Kunstfertigkeit erfordert, als wir demselben zu geben vermögen; sie sind nur für vollkommen ausgebildete Sängerchöre in Städten. Selbst in dem glücklichen Falle, daß irgendwo ein tüchtiger Cantor sich ein Chor von möglichster Vollkommenheit heran gebildet hätte, würde er doch unter allen vorhandenen Kirchenmusiken dieser Art schwerlich eine finden, die für ihn brauchbar wäre, alle erfordern zu viel Kunst. Der Wunsch, daß unsere musikalische Literatur noch mit solchen Oratorien für unsere Festtage bereichert werden möge, die für weniger gebildete Sängerchöre ausführbar und doch eindringlich sind, sieht noch seiner Erfüllung entgegen.

§. 167. Unzweckmäßigkeit mancher bestehenden Kirchenmusiken.

Wenn ich hier von der Unzweckmäßigkeit unserer bestehenden Kirchenmusiken reden will, so nehme ich diejenigen Orte davon aus, an welchen es nicht an Mitteln fehlt, sie dem Geiste und Herzen der Zuhörer entsprechend aufzuführen, und wo ein Cantor an der Spitze steht, der sein Chor zu bilden und zu leiten versteht, der unter den aufzuführenden Stücken nach Bedürfniß eine schickliche Wahl zu treffen weiß und nicht ängstlich suchen muß, um etwas zu finden, was die Kräfte seines Musik- und Sängerchors übersteigt. Hier kann bei gutem Willen zur Verherrlichung der gottesdienst-

lichen Feier und zur Erbauung der Gemeinde unendlich viel geleistet werden.

Ganz anders verhält es sich mit dem kirchlichen Chorgesange an solchen Orten, wo jene glücklichen Umstände nicht zusammentreffen, wo es an diesen und jenen Erfordernissen, oft an allen mangelt, was zu einer geist- und seelenvollen Ausführung einer Kirchenmusik durchaus erfordert wird. Oft fehlt es hier dem Chordirigenten an der nöthigen Geschicklichkeit; der Chor ist in Ermangelung gebildeter Sänger nur schwach und die Hauptstimmen nach Verhältniß nicht gleich stark besetzt, oft fehlen die Sänger für eine Stimme ganz und gar; die Sänger sind zu ungeübt; der Chordirigent geräth oft wegen der Wahl der aufzuführenden Stücke nicht in geringe Verlegenheit, die vorhandenen sind theils zu sehr veraltet und zu oft gegeben, theils sind sie so wenig für das Bedürfniß der kirchlichen Feier, als für seine Sänger und Instrumentisten brauchbar; die Musiker sind meistens für die Ausführung solcher Stücke zu ungeschickt und ungeübt; oft müssen die für die Kirche am meisten passenden Blasinstrumente zurück bleiben, oder ihre Dudelei, das Gekreisch der Geigen und Geschmetter der Trompeten betäubt und beleidiget selbst das Ohr des Ungebildeten und verscheucht alle Andacht. Man beobachte unter solchen Umständen die Gemeindeglieder in der Kirche während der Musik; der eine Theil verplaudert sich die Zeit; der andere sitzt in stumpfer Gleichgültigkeit; der dritte möchte sich durch das Lesen eines Liedes erbauen, wird aber durch den Lärm der Musik darin gestört; der vierte langweilt und der vernünftigere Theil ärgert sich: Niemand findet weder Erbauung noch Kunstgenuß, alle verlangen nach dem Ende der Musik und freuen sich des Anfangs eines andern Theils des Cultus. Aber auch in dem Falle, daß die Musik ziemlich gut, ja selbst gut ausgeführt würde, was kann sie zur Erbauung wirken, da sie vereinzelt da steht, mit dem übrigen Theile der Liturgie und der

Predigt nicht in Zusammenhang gebracht wird und der Zuhörer wohl die Musik und den Gesang hört, sie aber nicht versteht, weil er das lebendige Wort nicht vernimmt, wodurch ihm erst Geist und Kraft des Gesanges und der Musik zum klaren Bewußtsein gebracht wird. Wo man in den Mitteln zu beschränkt ist, um größere Musikstücke mit einiger Vollkommenheit und zu wahrer Erbauung der Gemeinde aufführen zu können, sollte man sie gar fallen lassen und nur das geben, was man mit den vorhandenen Mitteln auszuführen vermag. Die Orgel ist für die Kirche das schicklichste Instrument, sie giebt dem Chorgesang einen Stützpunkt und mit ihr können auf eine würdigere Weise, als durch andere und noch dazu schlecht gespielte Instrumente, einzelne Parthien im Gesange recht gut ausgeführt werden. Will und kann man mehr thun, so verstärke man die Begleitung der Chöre mit einigen Posaunen; alle übrigen, besonders Saiteninstrumente können nicht nur ohne Nachtheil, sondern sogar, wenn sie nicht von geübten Spielern behandelt werden, zum Vortheil des Gesanges entbehrt werden. Unter den weiterhin angegebenen Gesangstücken finden sich einige, bei welchen der Orgel eine selbstständigere Behandlung gegeben ist.

Man bringe auch den Chorgesang mit der übrigen Liturgie in Zusammenhang, und er gewinnt mehr an Leben und Bedeutsamkeit. Die oben angeführte Präfation ist gerade ein Musikstück, das zu diesem Zwecke vortrefflich ist und zu dessen Ausführung auch mäßige Kunstfertigkeit hinreicht. Sie ist ein Wechselgesang zwischen dem Prediger und Sängerchor, und der Schlußchor kann sowohl dem Texte nach verschieden sein, als er in der musikalischen Behandlung nach den Bedürfnissen des Sängerchors eingerichtet werden kann. Es ist nicht nothwendig, daß sie eine stehende Melodie habe; weshalb es zu wünschen ist, daß tüchtige Componisten uns mit andern Melodien dazu beschenken möchten.

Es ist aber auch auf andere Weise möglich und zweckmäßig, den Chorgesang mit dem Altargesange des Predigers in Verbindung zu bringen und mit den Responsorien kleine Chöre oder Choräle wechseln zu lassen; es kann auch der Chorgesang mit Liederstrophen wechseln, die von der Gemeinde gesungen werden. Man sorge, daß der Text der vom Chore aufgeführten Gesänge der Gemeinde bekannt werde, es wird dadurch die Eindringlichkeit des Gesanges erhöhet und die Theilnahme daran vermehrt.

§. 163. Literatur.

1) Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen vierstimmigen Choral und einem Figuralgesang für einen kleinen Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen, von K. Kocher. Stuttgart 1823.

2) Ueber Reinheit der Tonkunst. 2te Ausgabe. Heidelberg 1826.

Beide für die Kirchenmusik wichtige und beherzigungswerthe Schriften, die auch manche Goldkörner für unsern Zweck enthalten.

3) Kurzer Unterricht, wie Singchöre auf dem Lande zu bilden sind, von A. H. Pustkuchen, Cantor zu Detmold. Rinteln 1810. 12 gr.

Ist präcis und mit geringen Ausnahmen zweckmäßig abgefaßt, setzt aber Lehrer voraus, die musikalisch ausgebildet sind und die Kunst des Gesanges verstehen.

4) Hientzsch, J. G., über den Musikunterricht, besonders im Gesange, auf Gymnasien und Universitäten, nebst Vorschlägen zu einer zeitgemäßen Einrichtung desselben, so wie nebenbei über Choralisten-Institute, kirchliche Sängerchöre und andere Singvereine oder Singeacademien; für alle die, welche lehrend oder leitend das Musikwesen in den genannten Anstalten zu fördern haben. Bresl. 1827. 10 gr.

Wenn auch nicht ganz für unsern Zweck, doch im Allgemeinen demselben sehr förderlich.

5) Vierstimmige Chorlieder für Kirche und Schule von H. G. Nägeli. 1—4s Heft. 74 S. 4. Zürch. (Partitur von jedem Hefte 8 gr., jede einzelne Stimme 2½ gr.).

Diese 4 Hefte enthalten 48 Stücke auf kirchliche Feste und Feiertage und andere Hauptgegenstände, welche die Prediger zum Inhalte ihrer Kanzelvorträge zu wählen pflegen, theils in Liederform, theils motettenartig gesetzt, und bilden auf diese Weise sehr zweckmäßig den Uebergang zu den wirklichen Motetten und noch größern Gesangstücken. Sie sind sehr zu empfehlen.

6) Motetten, Gesänge und Lieder aus dem Chorgesangbüchlein des Hrn. Superintendenten und Schulpflegers Mohe in Duisburg, für kirchliche Singechöre bearbeitet von Carl Gläser in Barmen. 1r Jahrg. Hamm und Münster 1824. 4. 38 S. 10 gr.

Dieser 1ste Jahrgang enthält 14, für kirchliche Singechöre auf dem Lande und in kleinen Städten recht empfehlenswerthe leichte Motetten und 12 zwischen dem in allen Stimmen syllabisch fortschreitenden Liede und der kleinen Motette in der Mitte stehenden Arien; alle für kirchliche Festtage, feierliche Zeiten und über moralisch-religiöse Hauptgegenstände.

7) VI vierstimmige Hymnen oder Figuralgesänge auf hohe Festtage und zur Abendmahlsfeier, componirt von F. Silcher, Musikdirektor an der Universität Tübingen. 1s Hft. 16 S. in 4. 9 gr.

Diese Chorgesänge sind, abgesehen von ihrem innern Werthe, deswegen sehr empfehlenswerth, weil der Componist die Orgel ihrem Charakter und dem Texte gemäß, angewendet hat; ein Versuch, der Anerkennung und Nachahmung verdient.

8) Die heilige Cäcilia. Lieder, Motetten, Chöre und andere Musikstücke religiösen Inhalts, herausgegeben von J. D. Sander. 3 Abthl. Berlin 1819. Fol. 9½ Thlr.

Die 1ste Abtheil. enthält 89 geistliche Lieder, Oden und Hymnen, die 2te 35 Motetten und Psalmen für Chöre, die 3te Chöre und andere Musikstücke. Diese Sammlung hat neben manchem Guten, besonders in der 2ten Abthl. vieles Mittelgute und dem Zwecke nicht Entsprechende. Das Gute und Brauchbare wird durch den hohen Preis zu theuer.

9) Rink, H. G., 24 religiöse Chorgesänge älterer und neuerer Meister, für Kirchen. 1s Hft. Darmstadt 1826.

Für mehr gebildete Sänger.

10) Engstfeldt, P. F., Chorgesänge zum kirchlichen Bedarf für Ziffernsänger. Essen 1825. 8 gr.

Aus den folgenden Sammlungen des besonders um Gesangbildung so verdienstvollen J. G. Hientzsch, Oberlehrer am Königl. evangel. Schullehrer-Seminar zu Breslau, die allgemein empfohlen zu werden verdienen, sind auch werthvolle Stücke zur Aufführung für kirchliche Sängerchöre zu entnehmen.

11) Sammlung 3 und 4 stimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle für Männerstimmen von verschiedenen Componisten, besonders für Seminarien, Schullehrervereine ꝛc. 1—4s Heft. gr. 4. Breslau. Jedes Heft 18 gr.

12) Alte und neue geistliche Lieder und kleine Motetten ꝛc. Frankf. a. d. O. 1s Heft 12 gr. 2s Heft 1 Thlr.

13) 3 und 4 stimmige Kirchenlieder von verschiedenen Componisten, zum Gebrauch für Schulen und Singvereine. 1s Heft. 4. Bresl. 1827. Sowohl in Violin- als C Schlüssel. 8 gr.

Es sind 34 werthvolle geistliche Chor-Arien, vorzüglich an den christlichen Festen und bei feierlichen Veranlassungen zu gebrauchen.

14) Neue Sammlung leichter Chöre und Motetten von verschiedenen Componisten. 1s Heft 48 S. in 4. 16 gr.

Ist für schon im Gesange weiter vorgeschrittene kirchliche Sängerchöre bestimmt und enthält 22 glücklich gewählte Compositionen.

Choralbücher für Sänger.

1) Hürxthal, vierstimmiges Choralbuch zum Gebrauch in Schulen, wie auch für Sängerchöre und Klavierspieler bequem eingerichtet. Essen 1810. 1 Thlr.

Von 153, zu den im Herzogthum Berg bei den lutherischen Gemeinden gebräuchlichen Gesangbüchern gehörenden Melodien, sind hier 100 vierstimmig, die übrigen ein- und zweistimmig gesetzt.

2) Umbreit, K. G., die evangelischen Kirchenmelodien. Mit einer Vorrede von Dr. Bretschneider. Gotha 1818. 9 gr.

Es sind die Melodien seines Choralbuchs vierstimmig ausgesetzt.

3) Niemeyer, J. C. W., dreistimmiges Choralmelodienbuch in Noten. 2te gänzlich umgearbeitete Auflage des Choralbuchs in Ziffern. Halle 1825. 4. 7½ B. 10 gr.

Die 1ste Aufl. in Ziffern erschien 1817.

4) Natorp, B. C. L., Melodienbuch für den Gemeindegesang in den evangelischen Kirchen. Essen 1822. 4. XII. u. 130 S. 10 gr. Hiezu gehört: Ueber Zweck, Einrichtung und Gebrauch des Melodienbuchs. Essen 1822. 3 gr.

Das Melodienbuch hat 193 der besten Melodien nach ihrem Hauptinhalte und ihrer Bestimmung geordnet. 1) Melodien für die Festtage, 2) Melodien für die Feier der Sakramente, und 3) Melodien für den allgemeinen Gebrauch.

5) Hering, K. G., allgemeines Choralbuch, oder Sammlung der in den protestantischen Gemeinden üblichen

Choralmelodien für den Gesangunterricht in Schulen. Leipz. 1825. 4. LIL u. 374 S. 2 Thlr.

720 einstimmige Melodien in stufenweiser Ordnung mit untergelegtem Text.

6) Melodienbuch zu dem Gesangbuche der freien Stadt Frankfurt am Main. 1825.

7) Vierstimmige Gesänge der evangelischen Kirche. Stuttgart 1825. gr. 8. 1 Thlr. 20 gr.

176 Melodien mit untergelegtem Text. Jede Stimme ist auch in einzelnen Heften jede für 5 gr. zu haben.

8) Sammlung der bekanntesten Kirchenmelodien für Sopran, Alt, Tenor und Baß, zum Gebrauch in öffentlichen Singanstalten, von G. H. Rink. Darmstadt 1824. 16 gr.

9) Vierstimmiges Hand-Choralbuch für Cantoren und Chorsänger, vom Professor Hartmann, Vorsteher des Chorgesanges auf der Fürstenschule in Grimma. quer 4. Leipz. 1829. 4 Thlr.

Hat 439 Melodien des Dredener, Leipziger, Altenburger, Berliner, Freyberger, Geraer, Niederlausitzer, des Niemeyerschen und des Wittenberger Gesangbuchs mit dem Meißner Anhange. Die 4 Stimmen stehen auf 4 Zeilen.

In Ziffern.

1) Choralbuch für Volksschulen von dem Consistorialrath J. F. W. Koch zu Magdeburg. 2te Aufl. Magdeburg 1816. 5 gr.

Hat auf 32 Seiten 169 Choralmelodien.

2) (Wilhelmi) Melodien in Ziffern ausgesetzt. Soest. Auf 23 Seiten 160 Melodien.

3) (Wilms) Kirchenmelodien in Ziffern zu dem Bergischen Gesangbuche. Elberfeld 1818.

Auf 63 Seiten 202 Melodien.

4) Dresel, A., Choralmelodien in 3 Stimmen für die Gesangbücher der reformirten Gemeinde im Fürstenthume Lippe. Zunächst für den Schulgebrauch ausgearbeitet. Lemgo 1819.

Es sind die Melodien des Choralbuchs von Pustkuchen.

5) Geistliche Lieder-Weisen nach dem Kühnauischen Choralbuche in Ziffern ausgesetzt. Zum Gebrauch in den Schulen und Kirchen. 1ste Sammlung, 1 stimmige Weisen. 2te Aufl. Schwedt 1819. 2 gr.

100 Melodien aus der Dur- und 33 aus der Molltonart.

6) Einstimmiges Choralmelodienbuch in Ziffern. Darmstadt 1825. 2 gr.

7) Die Melodien des Choralbuchs für das Großherzogthum Hessen. Darmstadt 1824.

8) Krausnick, L., die Melodien der Preußischen alten und neuen Kirchengesänge für niedere Schulen. Berlin 1825.

9) Rindelmann, A. H., Choralbuch in Ziffern für Volksschulen, nach dem Bottnerschen Choralbuche bearbeitet. Einbeck 1821. 5 gr.

10) Bühring, P. C., Hannöverisches Volks-Choralbuch. Essen 1825. 8 gr.

11) Busse, J. H., Choralbuch in Ziffern für Volks-Schulen. Hannover 1825.

Nachtrag zu §. 168.

1. Schriften über kirchliche Sängerchöre.

(Vgl. Becker musik. Lit. S. 101 ff.).

Hurtado, Thomas, (s. S. 32).

Wilisch, Christian Friedr., Oratio de prima currendae et chori symphoniaci institutione. 1735. 8.

Ueber das Singen der Chorschüler und der Currende mit Gründen wider und für dasselbe. In den Magdeburgischen gemeinnützigen Blättern. 1790.

Schaarschmidt, Johann Friedr., Versuch einer kurzen Geschichte der mit den gelehrten Schulen des evangelischen Deutschlands gewöhnlich verbundenen Singechöre. Schneeberg 1807. (35 S.) — Inhalt: 1) von dem Ursprunge und erstem rohen Zustande der Singechöre vom Jahr 1216—1417; 2) von der Veredlung der Currende vom Jahr 1517—1773; 3) von der Abnahme dieser Anstalten.

Stemler, M. Christoph Gotthelf, Abhandlung aus der Kirchengeschichte von der Currende und den Currendanern. Leipzig 1765. (69 S.).

Drechsler, J. G., einige Vorschläge zur Verbesserung des Schülerchors in kleinen Städten. Im Braunschweiger Journal, 1791, October. 105tes Stück.

Döring, Joh. Friedr. Sam., etwas zur Berichtigung des Urtheils über die musikalischen Singechöre auf den gelehrten protestantischen Schulen Deutschlands. Görlitz 1801. (15 S. in 4.).

Frantz, Klamer Wilhelm, Singchöre, eine nützliche Anstalt. In der Leipz. musik. Zeitung. Bd. 4. S. 673.

Pauffler, Christ. Heinr., Gedanken über das öffentliche Singen der Schüler auf den Gassen. Dresden 1809.

2. Gesänge für kirchliche Sängerchöre.

Hoffmann, Chordirector C. J., Sammlung vierstimmiger Gesänge, zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste rc. gr. 4. Breslau 1830. 12 gr.

Vierbaum, Kaplan Ch. Jos., dreistimmige Kirchenlieder, welche auch einstimmig können gesungen werden. (2 Bog. und 21 Musikbeil.) Bonn 1831. 12 gr.

Derselbe, drei- und vierstimmige Kirchenlieder, welche auch einstimmig können gesungen werden. (5 Bog. u. 36 Musikbeil.). Ebendas. 1831. 1 Thlr.

Droes, H., Sammlung mehrstimmiger Choräle, Lieder und Motetten von verschiedenen Componisten für höhere Bildungsanstalten und Singvereine, zunächst für das Herzogthum Nassau herausgegeben. 1s Heft. gr. 8. (8¼ Bog.). Hadamar und Weilburg 1832. 1 Thlr. 2s Heft 1834. 1 Thlr. 8 gr. 3s Heft 1837. (11 Bog.). 1 Thlr. 8 gr.

Kohlhas, H., praktischer Chorfreund. Mustersammlung religiöser Gesänge der besten Meister älterer und neuerer Zeit, für kirchliche Chöre und Singvereine überhaupt, so wie für Pianoforte-Spieler rc. In gedrängter Partitur. 1s Heft. 100 vierstimm. Choräle mit sorgfältiger Textwahl rc. gr. 4. (6 Bog.). Ilmenau 1831. 16 gr. — Die Stimmen sind auch einzeln zu haben.

Schladebach, Jul., die Chöre der Liturgie für die evangelische Kirche in den Königl. Preuß. Landen componirt für 4 Sing- und 4 Männerstimmen. Lexicon-8. (1½ Bog.). Berlin 1832. 12 gr.

Engelhardt, J. H., 20 leichte und kurze Chorgesänge für Schulen und angehende Singvereine vierstimmig gesetzt. 3 Hefte. Lexicon-8. (à 1½ Bog.). Soest 1833. 8 gr. 2te Aufl. 1834.

Derselbe, 12 Grabgesänge für 3 Kinderstimmen, zum Gebrauche bei Beerdigungen oder Gedächtnißpredigten, 3 stimmig gesetzt. 8. (1 Bog.). Ebendas. 1830. 3 gr. 2te Aufl. 16 Grabges. 1837. 4 gr.

Jung, G., Gesangstücke (vierstimmig) für die Schule und das kirchliche Sängerchor zu Groß-Machenow gesetzt, oder doch mit passenden Texten versehen. 1s Heft. Enthält größere kirchliche und die leichtesten liturgischen Gesänge. 4. (7 Bog.). Berlin 1833. 10 gr. 2s Heft. Enthält Choräle, kirchliche und religiöse Lieder, so wie die meisten übri-

gen liturgischen Chorgesänge. 4. (6 Bog.). Berlin 1833. 10 gr. 3s Heft. Enthält religiöse, Schul- und andere erheiternde Lieder, 4. (6¼ Bog.). 10 gr.

Hofmann, Ludw., Festgesänge für die evangelisch-christliche Kirche des Herzogthums Nassau. qu. gr. 4. (7 Bog.). Weilburg 1834. 16 gr.

Müller, P., Lieder und Chöre, mit Begleitung der Orgel oder des Claviers, zu L. F. Münch's Festtagsfeier rc. qu. gr. 4. (8 Bog.). Darmstadt 1836. 1 Thlr. 8 gr.

Schlick, J. A., der heilige Gesang. Eine Sammlung 4 stimmiger deutscher Kirchengesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baßstimmen, mit Orgelbegleitung. 1s Hft. gr. 4. (4¾ Bog.). Trier 1836. 16 gr.

Müller, P., zwanzig Männerchöre zum Gebrauch für Schulen, Seminarien und Singvereine. qu. 4. (6½ B.). Darmstadt 1836. 12 gr.

Weikert, Heinr., religiöse Gesänge nach Choralmelodien, zum Gebrauche für hohe und niedere Schulanstalten. gr. 8. (12¾ Bog.). Hanau 1837. 16 gr.

3. Choral-Melodien-Bücher für kirchliche Sängerchöre.

a) in Noten.

Choralmelodien der evangelisch-christlichen Kirche des Herzogthums Nassau. Zum Gebrauch in Kirchen u. Schulen. 8. (3¾ Bog.). Hadamar 1830. 4 gr.

Frantz, Prediger Kl. W., 96 alte und unbekannte Choralmelodien. Mit Bemerkungen rc. (2 Bog. u. 2½ Bog. Musikbeil.). Quedlinburg 1831. 20 gr.

Droes, H., (s. S. 275.).

Kohlhas, H., (s. S. 275.).

Grell, Aug. Ed., Choralmelodien sämmtlicher Lieder des Gesangbuchs zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangel. Gemeinden, 4 stimmig zu 2 Tenor u. 2 Baßstimmen, zum

Gebrauch für Männerchöre ꝛc. qu. 4. (21 Bog.). Berlin 1833 1 Thlr.

Thomas, Fr. Karl, 60 Choräle für 3 Knabenstimmen, oder für 2 Tenorstimmen und 1 Baßstimme; stufenweise geordnet. qu. gr. 8. (5½ Bog.). Nürnberg 1833. 18 gr.

Molck, J. H. C., Choralmelodienbuch in Noten für das Hannoversche, Lüneburg., Hildesheim. u. Braunschweig. Gesangbuch, zum Gebrauch in Kirchen und Schulen, geordnet nach den gewöhnlichen Tonleitern ꝛc. 8. (3 B.) Hannov. 1834. 6 gr.

Wirth, C. L., 36 vierstimmige deutsche und lateinische Choräle und Chöre (größtentheils mit mehrfachem Texte) zum kirchlichen Gebrauche ꝛc. 4. (4½ Bog.). Arnsberg 1834. 8 gr.

Crüger's, Joh., (von 1622 bis 1682 Musikdirector an der St. Nicolaikirche in Berlin) Choralmelodien. Aus den besten Quellen streng nach dem Original mitgetheilt, und mit einem kurzen Abrisse des Lebens und Wirkens dieses geistlichen Lieder-Componisten begleitet von E. C. G. Langbecker. gr. 4. (8¾ Bog.). Berlin 1835. 20 gr.

Melodien zum Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinden. 3te Aufl. 1835. gr. 8. (4¼ Bog.). Berlin. 5 gr.

Stolze, Heinr. Wilh., allgemeines Choralmelodienbuch, zunächst zu den verschied. gebräuchl. Kirchen- und Schulgesangbüchern der evangelischen Gemeinden des Königreichs Hannover (enthaltend 258 Melodien), nebst den im Ritus gebräuchlichen Intonationen, Responsorien ꝛc., für Singechöre und für die Orgel oder das Pianoforte vierstimmig ausgesetzt und mit beziffertem Baß auf zwei Systeme zusammengestellt. qu. gr. 4. (27½ Bog.). Hannov. 1836. 3 Thlr.

Braune, A. F., kleines Choral-Melodienbuch für Schulen. 2te Aufl. In Noten oder in Ziffern. 8. (1½ Bog.). Berlin 1833. 1½ gr.

Müller, P., drei- und vierstimmige evangelische Choräle. qu. 4. (9½ B.). Darmstadt 1836. 10 gr.

Derselbe, katholische Choräle nach den Melodien des Mainzer Gesangbuchs. qu. 4. (4 B.). Ebendas. 1836. 10 gr.

Zschiesche, H. A., Choralmelodien. Ein Hülfsbuch für Lehrer, welche den Choralgesang in Kirchen und Schulen zu leiten haben. 3. Aufl. 3. (6 Bog.). Cottbus 1837. 4 gr.

b) in Ziffern.

Choral-Melodienbuch in Ziffern nach Natorps Choralbuch, enthaltend die Melodien aus dem christlichen Gesangbuche für die evangel. lutherischen Gemeinden im Herzogthume Berg. 8. (2 Bog.). Essen 1831. 4 gr.

Nieprasch, C. Fr., dreistimmiges Choralbuch, enthaltend 334 Choräle und die Gesänge zur Agende, die beiden ersten Stimmen für Kinder und die dritte für Männer, in Ziffern gesetzt nach den gebräuchlichsten Choralbüchern. 4. (14¾ Bog.). Berlin 1831. 16 gr.

Sponholz, Fr. Th., Choralmelodien in Tonziffern-Bezeichnung mit untergelegtem Texte zu den neuern Gesangbüchern der evangelischen Kirche, nebst einem Anhange kirchlicher Responsorien. qu. 8. (11 Bog.). Neustrelitz 1834. 9 gr.

Choralmelodien, nach Natorps Choralbuch in Ziffern ausgesetzt, zum Gebrauch in den Schulen und Kirchen, insbesondere zu dem Gesangbuche der untern Grafschaft Wied. qu. 8. (3 Bog.). Neuwied 1835. 3 gr.

Braune (s. S. 277.).





